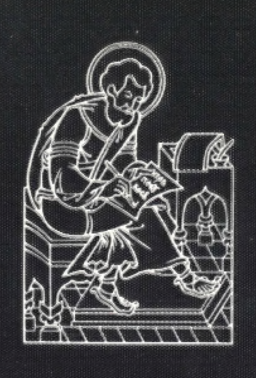
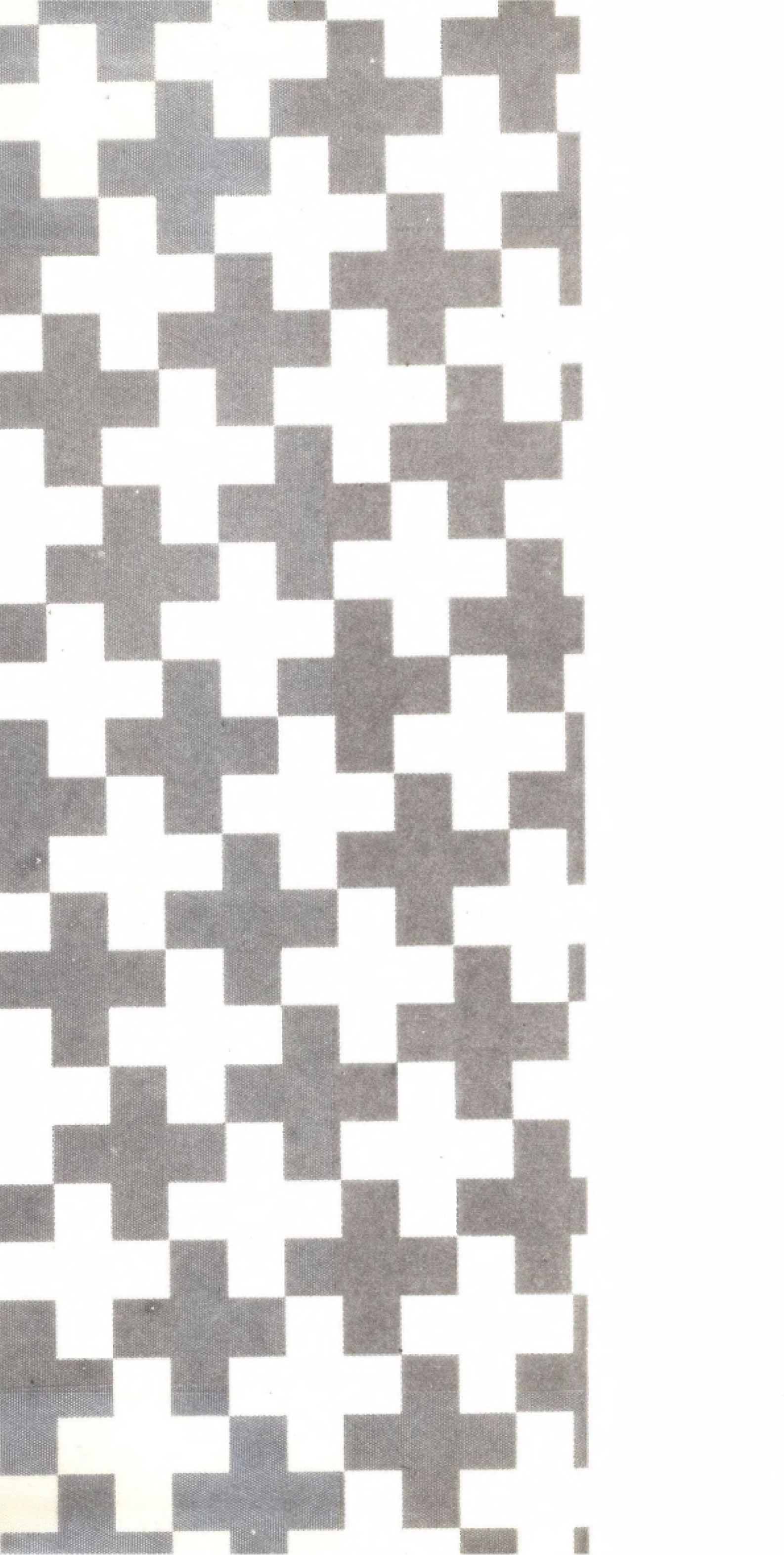


Философия русского религиозного искусства

Сокровищница русской религиозно-философской мысли







Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.

Антология

Выпуск I

Сокровищница русской религиозно-философской мысли

Составление, общая редакция и предисловие *Н. К. Гаврюшина*



Москва
Издательская группа «Прогресс»
«Культура»
1993

ББК 86.3
Ф56

Редактор *О. Н. Кессиди*

Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.
Ф56 Антология./Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина.— М.: Прогресс, 1993.— 400 с. (Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Вып. I)

В настоящем сборнике представлены полностью или в извлечениях наиболее значительные работы русских писателей и мыслителей XVI—XX вв., посвященные русской иконе и религиозной живописи. Некоторые из них печатаются впервые (сочинение Максима Грека «О святых иконах» и др.). Они позволяют проследить взаимодействие русской философской и эстетической мысли на протяжении пяти столетий.

Книга рассчитана на философов, искусствоведов, религиеведов и на всех интересующихся проблемами русской иконы.

Ф $\frac{0403000000-020}{006(01)-93}$ без объявл. ББК 86.3

«Прогресс-Культура»

ISBN 5-01003129-9

Оглавление

Вехи русской религиозной эстетики

(Предисловие)

В иконе раскрылся и определился собственный лик Православия. Догмат иконопочитания нерушимо связан в церковном сознании с учением о Боговоплощении. Через икону Православие утвердило себя не как отвлеченно-рассудочная или мистически-мечтательная доктрина, но как зримо-явленная Истина, пред лицом которой немотствует беспокойная мысль.

Вопрос об отношении к иконе — это вопрос самоопределения человека, в известном смысле эсхатологический вопрос... Если в ней видится только искусство, умение, техника — она, по существу, остается непонятой. Иное дело, если она осмысляется как выражение достоверного знания о духовной реальности, об идеальном человеке, или о человеке в его «идее» — как образе и подобии Творца. Религиозное знание предельно конкретно и глубоко личностно: это знание личности о своей сокровенной глубине, и потому оно требует личных форм выражения — ликов... Икона уже давно осуществила в эстетически совершенных формах тот персоналистический «идеал-реализм», которого единодушно взыскует русская философия в лице В. Н. Карпова, Н. О. Лосского, С. А. Аскольдова, Л. П. Карсавина, С. Л. Франка, Б. П. Вышеславцева...

Вытеснение иконы из повседневной жизни человека явилось прямым следствием победы иконоборческого рационализма, преобладания инструментально-технического, утилитарного знания, претендующего на полноту охвата науки и влекущего замену идеального образа человека — натуралистическим, иконы — фотографией или кибернетической схемой. Только сердечное окаменение позволило рассудку поставить чувственную наглядность и отвлеченные формулы выше духоносной достоверности иконного изображения.

Непреходящая задача эстетики — уяснять связь выразительных форм с мировоззрением, постигать соотношение содержания и выражения. Поскольку икона раскрывает догматическое учение Церкви — не случайно преподобный Иоанн Дамаскин

называл ее «школой для неграмотных»,— одна из основных задач православной эстетики заключается в выяснении того, насколько точно и правильно передают те или иные иконописные образы *смысл* вероучения, в какой мере соответствует ему система *выразительных средств*.

Но как сочетать иконопочитание с критикой иконы, религиозное благоговение с бесстрастной рефлексией? Нельзя не признать, что история Церкви изобилует примерами, когда достоверность образа воспринимается убедительнее любых рассуждений. Отнюдь не случайно, что, кроме знаменитого 82-го правила Трулльского собора, направленного против символических изображений, как в Византии, так и на Руси появилось очень немного принципиальных теоретических возражений против конкретных икон.

Сама по себе задача критического пересмотра выразительных форм религиозного опыта возникает, как правило, вместе с ощущением инокультурного влияния, в предвидении разрывов исторической преемственности, в мгновения строжайшей переоценки всего предшествующего пути. Это форма «философского покаяния» религиозной культуры, попытка возвращения на «узкий путь».

В догматическом и обрядовом отношении границы русской православной культуры — в сравнении с католической — были зафиксированы, не без помощи Византии, очень рано и достаточно устойчиво. Но сама икона стала предметом рефлексии только в XVI веке.

Первый толчок к размышлениям дала ересь, как бы во исполнение апостольского слова: «Подобает бо и ересем в вас быти, да искуснии явлени бывают в вас» (1 Кор. 11, 19). Но «искусные» явились не сразу. На вооружении русского православия ко времени раскрытия «ереси жидовствующих» были только «слова» Иоанна Дамаскина в защиту святых икон. Нелегко пока ответить на вопрос, насколько они были распространены. Правда, одно из них — «Слово сказающее о святых и честных иконах» — вошло в декабрьский том Великих Миней-Четий митрополита Макария. Обосновывая поклонение иконе как таковой, оно, однако, оставляло в стороне вопрос о канонической оправданности отдельных изображений. И не удивительно, что на сомнения новгородско-московских еретиков относительно иконы Св. Троицы был дан не вполне четкий ответ. Но с него хронологически начинается русская религиозная эстетика...

«Послание иконописцу» и три «слова» о почитании святых икон, которые традиция связывает с авторством преподобного

Иосифа Волоцкого, не представляли собой самостоятельного шага в развитии православного учения об иконе. В основном они содержат подбор цитат из Священного Писания и традиционных аргументов защитников иконопочитания. И, конечно же, Иосиф Волоцкий испытывал вполне понятные затруднения, когда перед ним встала задача согласовать икону Св. Троицы в виде трех Ангелов с каноническим требованием изображать Христа только таким, каким он явился по воплощении и вочеловечении... Но эта проблема сохранилась в православной эстетике и спустя полтысячелетия...

Нужно сказать, что преп. Иосиф проявил и широкую осведомленность в святоотеческой экзегезе Священного Писания, и завидную изобретательность в развитии аргументации. Порой, правда, он слишком увлекался, и его предположение, что Бог-Отец послал Сына и Святого Духа для наказания Содома и Гоморры, явилось ярким образцом того «самомышления», в котором он упрекал новгородских еретиков.

Но главной слабостью в позиции преп. Иосифа было понимание предания. Он явно склонен рассматривать «согласие отцов» (consensus patrum) как совершенное единомыслие по всем вероучительным вопросам, исключающее возможность ошибок со стороны отдельных церковных писателей и, соответственно, расхождения мнений среди них.

Отсюда — важнейший в его рассуждениях тезис о том, что различные объяснения «Гостеприимства Авраама» — как явления Бога с двумя ангелами, всех трех ипостасей Св. Троицы одновременно или же трех ангелов,— не следует считать разноречивыми, т. к. в Св. Писании Бог иной раз именуется Ангелом, иной раз человеком...

Несомненно, что «Гостеприимство Авраама» представляет для экзегета немалые трудности и само по себе, а задача преп. Иосифа была значительно осложнена тем, что он отстаивал то понимание данного события, которое в русской церковной традиции уже много десятилетий считалось выраженным чтимой иконой «Троицы», написанной преп. Андреем Рублевым.

Необходимо признать, что задача, стоявшая перед преп. Иосифом, была совершенно не по силам не только ему, но и всей христианской культуре того времени, ибо ею еще не был достигнут необходимый уровень *самопознания*. Для решения этой задачи церковной археологии еще предстояло установить историческую преемственность определенных иконографических сюжетов в их живой связи с литургической традицией, которая также претерпела ряд значительных, но остававшихся незамеченными изменений.

Ясный ответ на вопросы, стоявшие перед преп. Иосифом,

смог, пожалуй, только в самое последнее время дать профессор-протоиерей *Николай Озолин*. Из его детального исследования логически вытекает вывод, что «Троица» преп. Андрея Рублева, явившаяся своего рода итогом иконографической эволюции «Гостеприимства Авраама», могла бы получить более ясное, простое и соответствующее историческим реалиям объяснение, если бы усвоила название «Видения Авраама». Ибо эта икона уже не показывает самого *гостеприимства* праотца и не стремится изобразить по плоти *Ипостаси* Св. Троицы, из коих предстояло воплотиться только Второй... Она воссоздает чудесное *видение* Аврааму *трех мужей*, или *ангелов*, в которых праотец ощутил явление Божией Силы и *чрез* которых обращался к Единому Господу. Каждый предстоящий этой иконе как бы оказывается на месте праотца Авраама, но уже будучи умудренным новозаветным откровением о Св. Троице — и потому ему очень трудно не поддаться искушению отождествить лики ангелов с тремя Ее Ипостасями...

И, конечно же, только литургическим недоразумением объясняется постепенное вытеснение иконой Св. Троицы образа Пятидесятницы в день этого праздника.

От Иосифа Волоцкого преподобный *Максим Грек* отличается, пожалуй, большей систематичностью изложения, характером эрудиции, но аргументы у него те же, а объект критики несколько иной — новые иконоборцы из протестантов, или «люторов». О конкретных иконах он не говорит почти ничего, и его богословие лишь отчасти связано с эстетической тематикой. Впрочем, считается, что своими сочинениями он подготовил известные решения Стоглавого собора относительно церковных живописцев, которые, однако, ограничиваются указанием на необходимость писать «с древних образцов», а не от «самомышления»...

Важнейшим событием в русской богословско-эстетической мысли явились рассуждения дьяка *Ивана Михайлова Висковатого* о новописанных после московского пожара 1547 г. иконах. Он решительно восстал против таких композиций, как «Символ веры», «Совет Превечный», «Троица в деяниях», «София-Премудрость Божия» и др. Опорой его рассуждений было 82-е правило Трулльского собора, требующее изображать Христа «по плотскому смотрению».

Аргументация Ивана Висковатого поражает своей логичностью и проницательностью. В попытках следовать «пророческим видениям» Ветхого Завета он вполне основательно усматривает умаление значения евангельского откровения, обращает внимание на многие, казалось бы, частные детали композиций (изображение в Распятии рук Христовых сжатыми

и т. п.). В поле его внимания попали и ранние произведения религиозной живописи, которые никак не могли приниматься в статусе «икон»: это росписи Золотой палаты с аллегорическими изображениями «пороков» и «добродетелей» в виде женских фигур, окружающих Спасителя. Иван Висковатый является в полном смысле этого термина первым русским искусствоведом и религиозным эстетиком, обладающим проницательным богословским зрением.

Современники оценили его дар своеобразно. Церковный собор, возглавляемый митрополитом Макарием, на три года запретил ему приступать к причастию, повелел каяться в своих «хульных» помышлениях и никогда более не рассуждать об иконном писании.

В трагической судьбе Ивана Висковатого, подвергнутого соборному осуждению, а позднее казненного Иваном Грозным, воплотился весь тернистый путь русской православной учености. По существу, из всех участников Собора, осудившего Висковатого, подлинно богословскому мышлению был причастен только обвиняемый. Его судьи не вполне понимали даже существа поднимаемых им вопросов и охотно прятали свое невегласие за католическим принципом «учащей Церкви», относящей мирян к «учимому» чину...

Нужно признать, что после Ивана Висковатого в России в течение нескольких столетий не появлялось столь же глубокомысленного, самостоятельного и осведомленного знатока иконы. Внимание к его иконографическим рассуждениям вновь было привлечено лишь в конце XIX века, а обстоятельное рассмотрение «дело» Ивана Висковатого и его богословско-эстетические воззрения получили только в XX, в работах *Николая Андреева* и *Леонида Успенского*. Действительно значимых событий в развитии русского богословия иконы, таким образом, не так уж много...

В разрешении некоторых иконографических недоумений принял участие и выдающийся русский богослов XVI в. *Зиновий Отенский*, известный своим пространным апологетическим сочинением «Истины показание к вопросившим о новом учении», направленным против ереси Феодосия Косого. По просьбе некоего Захария Щечкина он, в частности, подверг подробному рассмотрению «Икону о Богоотци Саваофе» и «Сказание о иконе той». Опираясь на 82-е правило Трулльского собора, он решительно возражает против изображений Христа в митре или схиме с омофором на плечах («яко царь и святитель») или же сидящим в доспехах на кресте (эту икону критиковал также Иван Висковатый). Он принципиально стоит на позициях исторического реализма. Поврежденность богоразумения иконо-

писцев он обнаруживает и в изображениях серафимов, символизирующих душу, ум и слово Иисусовы. Борьба с символизмом для него, таким образом, становится, как и для «мятежного» дьяка, одной из основных богословско-эстетических задач.

Допустимость изображений Бога-Отца, которую довольно наивно обосновывал Иосиф Волоцкий и решительно отвергал Иван Висковатый, а позднее и Московский собор 1667 г., Зиновий практически не рассматривал, возможно потому, что об этом ничего не говорилось в предложенном ему собеседниками «сказании».

Рассуждения инока Зиновия об иконном писании являются лишь одним из свидетельств его чрезвычайно обостренного отношения к выразительной стороне церковной жизни. Так, он оставил весьма тонкие замечания относительно некоторых нововведений в богослужебном языке («Рассмотрение о словеси, еже "жду воскресения мертвым"»), предупреждая об опасностях неосмотрительной замены книжных выражений просторечными, которая ведет к искажению смысла и постепенному обмирщению церковного сознания.

Зиновий очень ясно понимал, что смыслы очень чутко реагируют на изменения в форме своего выражения, и в этом отношении он был вполне единомыслен со св. Григорием Нисским, который в богословском споре с Евномием настаивал на неизменности и точности догматических определений.

Значение Зиновия Отенского в развитии русской религиозной эстетики нужно оценить весьма высоко. «Несомненно,— писал Н. Д. Андреев,— что критика Зиновием «Сказания о иконе Богоотци» представляет собой наиболее последовательное возражение на новые иконописные темы. Конечно, и сомнения, как можно предполагать, общего характера архиепископа Геннадия, и осторожные, уклончивые ответы Максима Грека, и несколько расплывчатые формулировки Стоглава не могут равняться с конкретной богословской критикой Зиновия. Совершенно расходится Зиновий с мыслями митрополита Макария в его речи на соборе 1553—54 года. Одни только глубокие, хотя и опасливо выраженные замечания Висковатого, не свободные, впрочем, от промахов, дают справедливую оценку новым иконам. Висковатый совпадает с мнением Зиновия и превосходит его в ясности постановки проблемы. Свидетельства Зиновия, высказанные позднее Висковатого, обнаруживают дальнейшее движение русской мысли в обсуждении существа иконописи» [1].

Отдельные рассуждения Зиновия оказались достаточно ав-

---

[1] Андреев Н. (Д.) Инок Зиновий об иконопочитании и иконописании // Seminarium Condacovianum.— VIII. Прага, 1936, с. 267.

торитетными для последующей русской традиции. Они были включены, в частности, в сборник, посвященный почитанию икон, который был напечатан в Москве в 1642 г.

Памятник этот заслуживает того, чтобы о нем сказать несколько подробнее. «Соборник», или, точнее, как сказано на первом листе, «Книга Слова избранные святых отец о поклонении и о чести святых икон», выпущенная в Москве 28 августа 1642 г., является первым в истории русской культуры печатным сводом сочинений, посвященных богословскому обоснованию иконопочитания. Он состоит из 11 глав. Четыре отданы преподобному Иоанну Дамаскину: это его «Слово о святых и честных иконах» (гл. 5), а также 37, 41 и 45 главы «Богословия, или Книги глаголемыя Небеса» — здесь соответственно главы 11, 6 и 7. В сборник входят также сказание Константина Багрянородного («Порфирогенита») о перенесении образа Спаса Нерукотворного из Эдессы в Константинополь (гл. 1), два послания «о честных иконах» к царю Льву Исаврянину, приписываемые св. Григорию Двоеслову (гл. 2 и 3), «Слово о Кресте и о святых иконах» св. Германа, патриарха Константинопольского (гл. 4).

Кроме того, в сборник вошли так называемый «Многосложный свиток» — послание трех патриархов к императору Феофилу (гл. 8) и «Сказание об иконе Богородицы римляныни» (гл. 10), которые положено было читать в церкви во вторую седмицу Великого поста на службе «часов», поскольку вся она, начиная с Воскресения, посвящена «торжеству Православия», т. е. памяти победы над иконоборцами.

Наконец, в «сборник» входят еще две главы. Это анонимное «Сказание о чести и поклонянии святых икон» (гл. 9) и упомянутое пространное извлечение из книги Зиновия Отенского «Истины показание...», озаглавленное «Слово обличительное на ересь новых развратников православныя христианския веры, Лютора глаголю и Калвина, и на Феодосия чернца рекомого Косого и еретика; списаже ся сие слово иноком Зиновием боголюбезнейшим, Отни пустыни». Примечательно, что извлечение это является самой представительной частью книги — оно занимает 168 страниц...

В сборнике нет «слов» преп. Феодора Студита, на которые вообще почти не ссылаются русские апологеты иконопочитания. Очевидно, они отсутствовали в славянском переводе. Нет в нем и сочинений Иосифа Волоцкого и Максима Грека. Но в целом он дает достаточно полное представление о богословском арсенале русской апологетической мысли и является первой печатной антологией по религиозной эстетике на Руси. Это предшественник настоящего издания, предваривший его на 350 лет...

Важным событием в истории русской религиозной эстетики надо признать «Ответы» на иконографические вопросы, составленные иноком Чудовского монастыря *Евфимием*, учеником Епифания Славинецкого. Муж широчайшей учености, Евфимий использовал в своих ответах не только святоотеческое наследие (Иоанн Дамаскин, Дионисий Ареопагит, Кирилл Александрийский), но и сочинения русских апологетов — Иосифа Волоцкого и Максима Грека. Хотя он хорошо знает и прямо цитирует 82-е правило Трулльского собора, его рассуждения об изобразимости Бога-Отца склоняются к положительному решению вопроса «по пророческим видениям» — вслед за Иосифом Волоцким, митрополитом Макарием и др., и в этом отношении его сочинение представляет меньший интерес. Гораздо самостоятельнее и решительнее рассуждения Евфимия об иконографии Христа-Эммануила (в которых он единомыслен с Зиновием Отенским), Христа в образе Агнца, а также композиции «Единородное Слово». Здесь он проявляет большую зоркость в отношении отдельных исторических деталей, усматривая отрицательное влияние латинских образцов. Евфимий — решительный сторонник реализма и убедительно отвергает аллегорические и символические нововведения иконописцев. Особенно четки и убедительны его рассуждения об иконе Софии-Премудрости Божией.

Проникновение в русскую иконопись западных принципов выразительности, соответствовавших совершенно другому умонастроению, вызывало в XVII в. беспокойство у многих. Протопоп *Аввакум* возмущался образом Спаса-Эммануила: «Лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые... лишо сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя...» [2] В этом вопросе позицию Аввакума вполне разделял его идейный враг патриарх *Никон*, а также предшественник Никона по московской кафедре патриарх Иосиф [3].

В XVII веке стала очевидной собственно *эстетическая* проблематика иконописания. Богословскими доводами можно было отвергать мистико-символическую образность, но как противостоять иконам фряжского письма, которые действительно изображают Христа «по плотскому смотрению»? На Вселенские соборы, сочинения св. отцов в этом вопросе опереться бы-

---

[2] Аввакум Петров, протопоп. Об иконном писании // Пустозерская проза. М., 1989, с. 102.

[3] См.: Andreyev N. Nicon and Avvakum on Icon-Painting//Revue des Études Slaves. Vol. XXXVIII, P., 1961, p. 37—44.

ло нельзя, надо было найти ясное умозрительное обоснование византийско-русской православной выразительности... Но задача оказалась слишком сложной: к ее решению стали подступать только в первой четверти XX в.

Между тем сторонники иконописных новшеств проявили завидное красноречие. *Иосиф Владимиров* и *Симон Ушаков* с совершенной благонамеренностью и известным изяществом обосновывали «прогрессивную» технику письма в назидание тугодумным консерваторам. Однако, как тонко подметил А. Салтыков, при этом Иосиф Владимиров «использует те же аргументы, которыми ранее протестанты пытались показать идолопоклонство русских» [4].

Такой влиятельный церковный писатель, как *Симеон Полоцкий*, не вполне принимал аргументацию Иосифа Владимирова, но в то же время испытывал явные затруднения с определением собственной позиции [5]. На стороне «новаторов» находились будущие сподвижники Петра I, и «Духовному завещанию» патриарха Иоакима, предупреждавшего об опасностях инославных влияний на русскую жизнь, суждено было остаться невыполненным...

Самым значительным событием в истории русской религиозно-эстетической мысли XVII в. было, несомненно, определение Большого Московского Собора 1667 г., запрещавшее иконы Господа Саваофа, или «Ветхого деньми», а также «Отечество», поскольку Бог-Отец неизобразим и ве́дом одному только Сыну:

«... повелеваем убо отныне Господа Саваофа образ впредь не писати в нелепых и неприличных видениих, зане Саваофа (сиречь Отца) никтоже виде когда во плоти. Токмо якоже Христос виден бысть в плоти, тако и живописуется, сиречь воображается по плоти, а не по божеству...

Господа Саваофа (сиречь Отца) брадою седа, и Единородного Сына во чреве Его, писати на иконах, и голубь между ими, зело нелепо и неприлично есть, зане кто виде Отца по божеству; Отец бо не имать плоти, и Сын не во плоти родися от Отца прежде веков, аще Давид пророк и глаголет: из чрева прежде денницы родих тя, обаче то рождение не плотьское, но неизреченно и непостижимо бысть. Глаголет бо и сам Христос во святом Евангелии: никтоже весть Отца, токмо Сын. И Исаия пророк во главе 40 глаголет: кому убо уподобисте Господа, и коему подобию уподобисте Его...» [6]

---

[4] Салтыкова А. Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по «Посланию к Симону Ушакову») // ТОДРЛ, т. 28, Л., 1974, с. 283.

[5] Майков Л. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

[6] Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 гг. М., 1893, гл. 43.

Догматически четкое рассуждение отцов Собора приложимо, конечно, и к тринитарным истолкованиям «Гостеприимства Авраама», которое, правда, здесь прямо не упоминается... Одновременно Собор выдвинул и немаловажный принцип исторического реализма, запретив писать святителей московских Петра, Алексия и Иону в белых клобуках, коих они никогда не носили...

Судьба первого в истории Русской Церкви соборного решения иконографической проблемы весьма знаменательна. Точно так же, как столетием раньше Собор не понял и не услышал доводов дьяка Ивана Висковатого, теперь Церковь не услышала и не приняла решений своего Собора. Они не только не были выполнены, но и вообще на протяжении более двухсот лет оказались почти полностью забытыми.

Это обстоятельство отнюдь не означает, что в вероучительном отношении был несостоятелен Собор; оно свидетельствует лишь о духовной немощи большинства церковных чад, пребывавших в своеобразной «иконозрительной прелести»: всякий образ, а особенно старый, казался достовернее и убедительнее любых догматических рассуждений...

В начале XVIII в. вопрос об иконопочитании потребовал новых усилий апологетической мысли в связи с еретическим учением Дмитрия Тверитинова, возникшим под влиянием кальвинистской пропаганды. Собор по делу Тверитинова был собран в 1714 году в весьма своеобразной обстановке: многим представлялось, что взглядам еретика сочувствует Феофан Прокопович — фаворит Петра I...

Светский суд оправдал Тверитинова, и тогда митрополит *Стефан Яворский* взялся за систематическое обличение протестантских мудрований. Его обстоятельный труд «Камень веры» был напечатан уже посмертно под наблюдением Феофилакта Лопатинского.

Первый раздел книги посвящен «Догмату о святых иконах». Это целый трактат, занимающий 179 страниц (во 2°, в два столбца). Среди основных источников Стефана «слова» Иоанна Дамаскина, жития Феодора Студита, Григория Омиритского, Стефана Нового, Андрея Критского и ряд других источников. Своих отечественных предшественников Стефан, по-видимому, не знает.

Основной круг доводов традиционен, но несколько неожиданно под его пером появляется аргумент, основанный на сенсуалистическом тезисе — nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu. «Ничего же бывает во уме, — пишет Стефан, — аще не прежде будет в чувстве, якоже философия учит, и самым

искусом[7] познаваем сию истину... Аще убо хощеши имети во уме Христа, почто от очес его изгоняеши, не хотящ взирати на икону того... видение бо паче слуха уверяет и паче слуха сердце утоляет»[8].

До Стефана Яворского, очевидно, доходили отголоски споров относительно достоинства старых и новых иконописных изображений. В существо их он не углублялся, видя здесь главным образом «раскольнические» умствования, и призывал вообще не делать различия между иконами на основании времени их создания[9]. Тем самым задачи православной эстетики вообще снимались с повестки дня, что в целом вполне объяснимо. Хранителями собственно *русской* православной иконы становились теперь старообрядцы, а законная иерархия не препятствовала наполнению храмов религиозной живописью западного пошиба. Эта обновленческая тенденция неизбежно вела Церковь в вавилонское пленение секуляризма.

Вообще в XVIII веке наведение порядка в иконописном деле берет на себя светская власть. В 1707 году именным указом Петра I была учреждена «Палата изуграфств», которой определено было заведовать художнику Ивану Зарудному. Как отметил Н. Покровский, «Палата — учреждение чисто административное: ее задача заключалась не в том, чтобы указывать настоящие пути для русской иконописи и поддерживать в ней церковное направление, а в том, чтобы сосредоточить управление ею в одном центре, прибрать к рукам русских художников и иконописцев, обложить их пошлиною и устранить частные злоупотребления и недостатки»[10].

В 1722 г. Петр в присутствии Синода и Сената объявил свою волю об исправлении икон согласно с постановлениями Собора 1667 г. и поручил надзор за этой работой И. Зарудному. По распоряжению Синода была изготовлена выписка из соборных решений об иконе Саваофа и др., которую дополнили перечнем изображений, противных «естеству, истории и самой истине». К ним относились образ мученика Христофора «с песьею главою», Премудрости Божией в виде некоей девицы, распятого Херувима и др. Никаких подробных обоснований этого решения дано не было, но свидетельство богословско-эстетической трезвости здесь налицо. Сенат, опасаясь кривотолков и нестроений, счел возможным обнародовать это решение лишь в самой краткой редакции...

---

[7] Опытом. — *Н. Г.*

[8] Стефан Яворский, митрополит. Камень веры. М., 1728, с. 77.

[9] Там же, с. 160.

[10] Покровский Н. В. К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания. СПб., 1901, с. 38.

В 1761 г. место Ивана Зарудного занял живописный мастер Московского университета Алексей Антропов, проявивший гораздо большее усердие к соблюдению иконописного благообразия. Ряд иконографических сюжетов, которые побуждали его выражать озабоченность в донесениях Синоду, действительно резко разногласили с православной традицией, однако, как писал Н. Покровский, в своей деятельности Антропов «совсем забывает о необходимости должного уважения к древнему преданию; в оценке икон ставит он критерием истины свой субъективный вкус, воспитанный и аттестованный иностранными художниками, и начинает громить старые иконографические традиции как непристойные» [11].

Конец XVIII века, а тем более первая четверть XIX, когда критика инославия вообще оказалась под запретом, представляли собой не слишком подходящее время для обсуждения достоинств православной иконы, которая к тому же была уже практически скрыта от глаз слоями копоти, известки и безграмотных поновлений.

Николаевская эпоха характеризуется некоторым оживлением интереса к российским древностям, истории Церкви, пробуждением православной учености. Правда, ее бдительно оберегает от заблуждений духовная цензура, да и митрополит Филарет Дроздов, как известно, опасался старообрядчества больше, чем католичества, протестантства и масонского мистицизма...

В 1833 г. магистр богословия *Дмитрий Соснин* напечатал свое исследование «О святых чудотворных иконах в Церкви христианской». В нем он стремился показать, что чудеса от св. икон «беспрекословно возможны и сообразны с началами здравого и просвещенного верою разума» (с. 48). Нужно сказать, что подобного богословского обоснования возможности чудес до Дм. Соснина никто не предпринимал, поскольку сама по себе благодатная помощь от чтимых образов не была под подозрением. Дм. Соснин достаточно убедительно показал непоследовательность скептической точки зрения, но других вопросов иконографии не касался.

Первый обстоятельный опыт систематизации богословско-эстетических вопросов православной иконографии был предпринят епископом *Анатолием* (*Мартыновским*, 1793—1872) в книге «О иконописании». В предисловии к ней он вполне основательно утверждал, что «на русском языке нет еще никаких в сем роде сочинений и, сколько у нас известно, нет и на иностранных языках».

---

[11] Там же, с. 45—46.

В сравнении с «италианскою школою» иконы греческого письма представляются Анатолию может быть и менее «правильными» с точки зрения пропорций и перспективы, но более соответствующими духовному смыслу передаваемого ими содержания. В итальянской школе много произвольной фантазии, чувственности, натурализма и даже противоречий со свидетельствами Св. Писания. Недопустимо писать изображения Богоматери и святых с реальных исторических лиц, далеких от благочестивой жизни. Не колеблясь, епископ Анатолий высказывает резкие критические суждения по поводу картин Рафаэля, Леонардо да Винчи, Брюллова.

Внутренней связи принципов «греческого стиля» (перспективы, композиции, сочетания цветов и т. д.) с православной духовностью преосвященный Анатолий, очевидно, недооценил и считал возможным в русле церковной традиции усвоение «совершенства рисунка» и «правил перспективы».

В отношении содержания иконописи он менее придирчив. Признавая, что главная цель иконописания — вероучительная, он не задается вопросом о том, насколько правомерны с этой точки зрения отдельные изображения. Сам по себе образ Бога-Отца — «Ветхого деньми» — его не смущает, возражает он лишь против напряженных усилий, которые на картинах западных художников видимо совершает суровый старец в момент творения мира. Вопроса о символических изображениях Спасителя он не поднимает и не дает никаких пояснений относительно центральной фигуры в новгородской иконе Софии-Премудрости. Впрочем, Анатолий поддерживает запрет Западной Церкви на изображения Св. Духа в виде юноши.

Таким образом, если преосвященный Анатолий обнаружил большую проницательность в оценке общего стиля и частных деталей религиозной живописи, отстаивая позиции исторического реализма, то догматическую оправданность отдельных широко распространенных композиций он рассматривал менее углубленно. Его отрешенность от древнерусской традиции весьма ощутима. К подлинной *соборности* мышления русская религиозная эстетика в таких условиях подойти не могла.

Современники ученого иерарха отстояли от православного понимания церковного искусства значительно дальше. Достаточно перелистать изданные Н. В. Кукольником «Картины русской живописи», чтобы в этом убедиться [12]. Один из авторов этого издания, известный литературный критик *Николай На-*

---

[12] В центре внимания издателя была, конечно, не икона, а именно картины на религиозные сюжеты. Это обстоятельство придает особое значение его тру-

деждин, при всей своей приверженности русскому православию остается зачарованным *западными* иконами Богоматери.

Несомненным оживлением религиозно-эстетической мысли характеризуется последняя четверть XIX — начало XX вв. К этому времени расширились возможности сопоставления русской и западноевропейской религиозной живописи, наметился подъем интереса к древнерусскому искусству и, что отнюдь не маловажно, был осуществлен ряд изданий «Иконописного подлинника» — руководства к иконному писанию, являвшегося, по существу, образцом нормативной эстетики средневековья. Именно «Иконописный подлинник» станет отправной точкой ряда сочинений религиозно-эстетического характера.

Одним из идеологов русско-византийского стиля, образцом которого признавалась роспись храма Христа Спасителя в Москве [13], стал известный искусствовед *Николай Покровский*, решительно выступивший против тенденций в церковной живописи, наметившихся еще в петровскую эпоху. «Церковь православная не салон и не музей, — подчеркивает Покровский, — икона не простая картина: и что вполне естественно и допустимо в произведении светском, то не всегда приложимо к искусству церковному». Однако даже картины религиозного характера, не предназначенные для церковного употребления, требуют определенного ограничения «личного произвола». В качестве образцовых в данном отношении Покровский называет итальянских художников Фра Анжелико, Рафаэля, Гвидо Рени, Карла Дольче, а также Мурильо и Гольбейна, в произведениях которых «идеальная сторона никогда не приносится в жертву натурализму» [14]. В противоположность им прямую профанацию религиозного искусства он видит в изображении назаретской хижины В. В. Верещагиным...

Положительным явлением на фоне общего упадка церковной живописи представляется Покровскому «художественно-археологическое» направление. Сущность его — в приближении современного искусства к древним образцам. Особенно

ду как одному из *первых* опытов эстетической рефлексии над русской религиозной живописью, хотя он не отличается особой глубиной. По мнению Н. В. Кукольника, Русская школа от Лосенко до Брюллова «преимуществует в сочинении картин духовных» и достигла «чудной простоты и священного спокойствия в расположении сюжетов». — Кукольник Н. В. Русская живописная школа. Статья вторая // Картины русской живописи. СПб., 1846, с. 98.

[13] См., например, Козлов А. Н. О развитии христианского искусства и основах его в применении к церковной живописи. М., 1898, с. 22.

[14] Покровский Н. В. Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства // Памятники древней письменности и искусства, т. CXXXIV. СПб., 1899, с. 6.

удачно это получается у В. М. Васнецова... Покровский видит необходимость в создании *нового иконописного подлинника*, опирающегося на лучшие образцы древней традиции, которые должны быть избраны из *различных* эпох.

Покровский тем не менее обратил внимание на существенное *единство* всех выразительных сторон церковной жизни. «Если жизнь эта,— пишет он,— представляет собою органическое единство, цельность, то понятно, почему и внешние отдельные выражения ее связаны тесно между собою: богословие и церковная поэзия, литургический образ и искусство в порядке исторического развития обычно идут рука об руку» [15]. Ориентируясь на древнее церковное благообразие, мы утверждаемся в стремлении восстановить *целостность* религиозной жизни.

Насколько нетвердой была эта ориентация у Н. В. Покровского, видно уже по тому, как он идеализирует итальянскую школу, творчество В. М. Васнецова, не усматривает разрыва с древнерусской традицией у Симона Ушакова...

Призывы к созданию нормативной православной эстетики в этот период стали звучать в церковной периодике довольно часто, причем в них обнаруживается и понимание богословской стороны проблемы, и знакомство с русской религиозно-эстетической мыслью [16].

Весьма характерна в этом отношении попытка иеромонаха *Дамиана* дать историческое и богословско-эстетическое обоснование духовного надзора за иконописанием.

Теоретической предпосылкой исследования о. Дамиана можно считать его утверждение, что «художественное вдохновение далеко не всегда соответствует прямому смыслу взятого предмета, насчет которого бывают возможны самые странные недоразумения» [17].

Исторически о. Дамиан достаточно внимательно рассмотрел возникавшие на Руси «недоумения» по поводу иконописных изображений, отдав должное дьяку Ивану Висковатому, Зиновию Отенскому, Стоглаву и постепенно подойдя к проблемам православной эстетики как нормативной дисциплины, воздействующей на развитие церковной живописи через духовную цензуру.

Иеромонах Дамиан не был настолько наивным человеком, чтобы не предвидеть очевидных возражений: поставить «закон» выше «благодати» он, конечно, не мог. «Предлагать цен-

---

[15] Там же, с. 12.

[16] См., например, Денисов Л. И. Каким требованиям должна удовлетворять православная икона? // Вера и Церковь, 1901, Кн. 4, с. 585—597.

[17] Дамиан, иеромонах. Недостатки русской иконописи и средства к их устранению. Историко-критический очерк. СПб., 1905, с. 50.

зуру и необходимость иконописцам и живописцам следовать и справляться с подлинниками и лицевыми святцами,— писал он,— никогда не значит сковать свободное творчество художников, заставляя их изображать по писанному. Наоборот, художнику развитому, с прирожденным вкусом и даром творчества эти руководства послужат только пособием, необходимой справочной книгой, и нисколько не будут связывать его творческого воображения... Элементы субъективный и объективный допускают взаимное гармоническое сочетание как в церковной поэзии, так и в художественной живописи» [18].

Религиозно-эстетическая установка на византийские образцы и, конкретнее, на «Иконописный подлинник» проявились и в статье *Владимира Кожевникова*, посвященной картине А. Иванова «Явление Христа народу». В фигуре Иоанна Крестителя он усматривает влияние «Деисуса» Мануила Панселина (XVI в.), включенного в конечном счете в «Иконописный подлинник» 1905 г.

Философско-эстетический анализ значения иконописного подлинника для русского религиозного искусства дал в своей неопубликованной работе *Николай Тарабукин*. В письмах, известных под названием «Философия иконы» [19], он обращает особое внимание на эту тему в главе «Сверхвременный смысл „Иконописного подлинника“». «К сожалению,— пишет Н. Тарабукин,— Церковь ни разу не обратила серьезного внимания на роль и характер «Иконописных подлинников» и ни один из них не узаконила в качестве непреложного устава для иконописцев. Если бы это случилось, то это обстоятельство несомненно спасло бы иконопись от многочисленных живописных влияний вплоть до жеманного и фривольного стиля рококо и предохранило бы Церковь от засорения неподобающими живописными произведениями» [20].

В другой главе Н. Тарабукин, так же как и Н. В. Покровский, обращается к вопросу о единстве выразительности всех сторон религиозной жизни. «Если ни один священник,— пишет он,— не позволит себе вместо церковно-славянского текста молитвы Ефрема Сирина прочесть стихотворное переложение ее, сделанное Пушкиным, то непонятно, почему продолжение той

---

[18] Там же, с. 55—56.

[19] ОР ГБЛ, ф. 627, Карт. 2, ед. хр. 1. Кем дано название делу, написанное чернилами на кусочке картона, непонятно. В папке, собственно говоря, несколько работ: лл. 1—15—«Об искусстве», лл. 16—29—«Философия пейзажа», лл. 24—66—«Письма», лл. 67—85 об.—«Икона Владимирской Богоматери». Тексты датированы 1916 годом, но это—мистификация: правописание и ссылки на работы П. А. Флоренского, опубликованные в 1922 г., дают основание отнести создание рукописи к середине 1920-х гг.

[20] Там же, л. 38 об.—39.

же логической мысли не приводит этого священника к протесту против нахождения в храме сентиментальных портретов католического письма, заменяющих собою образ Богоматери, и мирится, когда слышит с клироса мелодии, близкие к „Пиковой Даме“»[21].

Таким образом, в русской религиозно-эстетической мысли XIX—XX вв. стало вполне осознанным стремление обрести *законы* православной выразительности, которые мыслились воплощенными в «Иконописном подлиннике», «Нотном октоихе», «Типиконе»... Оставалось, казалось бы, найти четкие определения, охватывающие основные вариации содержащихся в них указаний, и тогда... Но тогда христианская культура стала бы формой *Закона*, который некогда отступил перед *Благодатью*, сошедшей на грешную землю с Воплощенным Словом Божиим... Вот почему наряду со славословиями иконописному подлиннику появляются и высказывания о его отрицательном влиянии на религиозное искусство. По мнению Г. И. Вздорнова[22], впервые об этом заговорил А. П. Голубцов.

Насколько оправданным было отношение к иконописному подлиннику как нормативному выражению принципов православной эстетики? Его возникновение и роль в церковной жизни изначально относились все-таки не к сфере теоретического обобщения, а к иконописной *практике*. Он обеспечивал прежде всего *узнаваемость* изображений, а через нее, разумеется, и *непрерывность церковно-исторического сознания* с одной из его выразительных сторон...

Обращение к подлиннику вполне естественно и психологически объяснимо, но оно не является решением проблем православной эстетики, а скорее попыткой уйти от них. Равнозначным было бы, скажем, упразднение литургики как науки, поскольку есть «Типикон»...

На путях словесного определения православной выразительности русская религиозная эстетика продвинулась не слишком далеко, пока не появились работы Е. Н. Трубецкого и П. А. Флоренского. Но они в значительной степени связаны с *символическим* истолкованием иконы и стремлением понять ее образность в конкретном контексте древнерусского миросозерцания. И у них были свои предшественники.

Понять икону в единстве ее догматического содержания, выразительных средств и дохристианских реминисценций впервые, по-видимому, попытался *А. Н. Виноградов*. Удивитель-

---

[21] Там же, л. 45.

[22] Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986, с. 254.

ным образом его тщательно продуманная статья[23], написанная на основании сравнения различных вариаций одного иконописного сюжета, с привлечением данных литургической традиции, а также в сопоставлении с народными поверьями, как будто совсем выпала из поля зрения последующих авторов, которые нередко повторяют — причем не всегда в столь же взвешенных выражениях — многие его наблюдения и выводы. В известном смысле Виноградова можно считать зачинателем символического объяснения древнерусской иконы. Но Виноградов действительно не претендовал на теоретические обобщения. Из его анализа образов Богородицы «Неопалимой купины» и Ильи Пророка выводы напрашиваются сами собой, но автор предоставил подвести итоги читателям...

В нескольких словах эти итоги сводятся к следующему. Целый ряд русских иконописных композиций отражает сильное влияние языческих представлений, подключаемых к ведущей теме с помощью усложненного символического языка. При этом семантика отдельных элементов носит многоуровневый характер, что особенно наглядно раскрывается в использовании *цветов* (*золотой* — сияние Божества, солнце, звезды, царственное достоинство, нравственное величие; *зеленый* — Надежда, время ветхозаветных обетований, весна; *красный* — Божество и девство, любовь, кровь мучеников, огонь, лето и т. п.). Цвета находятся также в системе соответствий с драгоценными камнями, богами славянского пантеона... В конечном счете основной религиозный сюжет настолько плотно обволакивается пестрой тканью дохристианских реминисценций, что адекватное восприятие замысла иконописца становится возможным только в лучах живого *языческого* сознания...

Теоретически проблема была поставлена несколько лет спустя известным археографом и знатоком древнерусской литературы *Елпидифором Барсовым*. Значение его статьи «О воздействии апокрифов на обряд и иконопись» (1885) вряд ли было достаточно осознано. В ней вполне конкретно поставлен вопрос о *границах* религиозного сознания, о той сфере христианской культуры, в которой происходит ее соприкосновение с иной духовной традицией (в частности, с гностицизмом) и, главное, о том, *как* это соприкосновение сказывается на иконописи. Барсов, конечно, мог ошибаться в оценке отдельных иконописных произведений, но необходимое возбуждение научных умов ему вызвать удалось.

Вскоре *Александр Кирпичников* в докладе на VIII Археологи-

[23] Виноградов Ал. Опыт сравнительного описания и объяснения некоторых символических икон древнерусского искусства. СПб., 1877. С измененным названием напечатано в Изв. Имп. Рус. археологич. об-ва, т. IX, вып. 1.

ческом съезде, используя не только русский, но и западноевропейский материал, сумел показать, что иконописный символизм, вызывая двусмысленные толкования, нередко способствовал появлению апокрифических сказаний. Аберрация *зрения* закономерно вызывает искажение *умозрения*. Ересь вовсе не нуждается в преемственности традиции — она может периодически возобновляться как типологически устойчивое пленение ума. Хотя в отношении некоторых икон «Благовещения» Кирпичников резко разошелся в мнениях с Барсовым, его выступление еще более заострило проблему.

Но вместо продолжения аргументированного научного ее обсуждения последовала эмоциональная охранительная реакция, по-своему очень показательная. «В защиту» православной иконы выступил *Василий Арсеньев*. Он, правда, не мог не признать, что «чрезвычайно редкие» отклонения от предания на Руси имели место еще в доекатерининскую эпоху, а позднее произошло известное «замешательство» под воздействием западных образцов. Но допустить, что иконы могут уводить мысль от православия, Арсеньеву представлялось совершенно невозможным.

Свою положительную задачу он видел в изъяснении символических изображений. Ум, проведший немалое время в изучении разного рода масонских сочинений, испытывал несомненную склонность к этой теме. При таком подходе, естественно, богословская перспектива легко терялась, внимание сосредоточивалось на частных деталях. Иконописная форма получала как будто полное оправдание перед испытующим разумом, но вероучительное содержание теряло определенность. Икону «Софии-Премудрости Божией» Арсеньев толкует точно так же, как это будут делать позднее русские софиологи — о. П. А. Флоренский и о. С. Н. Булгаков.

В. С. Арсеньев, по существу, *снял* вопрос о критике иконописных изображений, указывая возможность оправдать любые причуды изографов усложненным символизмом, допускающим весьма широкие и неопределенные толкования. На какое-то время это направление в философии русского религиозного искусства стало ведущим. Наиболее ярким и вдохновенным его представителем явился князь *Евгений Трубецкой*.

Работы Е. Н. Трубецкого о древнерусской иконописи создавались под сильным воздействием резко контрастирующих впечатлений: с одной стороны, от знакомства с выставкой древнейших икон из коллекции И. С. Остроухова, с другой — от сводок с фронтов мировой войны, в которую была втянута Россия. Это обстоятельство предопределило его отношение к иконе как художественному воплощению идеального, глубо-

ко-осмысленного бытия. По этой причине о критике иконы с точки зрения церковного предания он скорее всего даже не помышлял, будучи готовым оправдать все ради главной идеи. Трудно осуждать этот церковно-исторический романтизм Е. Н. Трубецкого, сознавая, что он вызван особыми условиями и не в последнюю очередь катехизической направленностью работ. Но обстоятельства изменяются, а тексты остаются, и потому необходимо разобраться, что в этих текстах действительно «сильнее обстоятельств»...

Зная догматически ясные рассуждения об иконе «Софии-Премудрости», принадлежащие иноку Евфимию Чудовскому, трудно всерьез воспринимать мечтательные догадки Е. Н. Трубецкого, навеянные философскими построениями Вл. Соловьева... В ряде случаев произвольные гипотезы князя обусловлены тем, что он просто *не знал* исторического развития определенного иконографического сюжета. Так, при всей своей утонченности, излишними оказываются предположения относительно томящегося в темнице «царя-космоса» на иконе Пятидесятницы.

На этой иконе, изображающей Сошествие Св. Духа на апостолов, под нижней дугой изображался изначально «весь мир (космос)», чающий просвещение евангельским словом. Его представляли в виде нескольких человеческих фигур, символизирующих «пять народов», а потом в виде одной, которая, с утратой изначального смысла, стала произвольно приобретать новые черты [24]. Дуга изначально никак не была связана с образом «подземелья» — она просто разделяла две части пространства; и икона не была криптограммой — она свидетельствовала об апостольском даре, показывая также тех, ради кого он был дан.

Попытка зафиксировать значения цветовой гаммы сближает Е. Н. Трубецкого с целым рядом представителей эстетической мысли, среди которых, кроме уже названного выше А. Виноградова, надо упомянуть М. Волошина [25], П. А. Флоренского, Р. Штейнера... От антропософии Трубецкой был несомненно очень далек, но, допуская возможность рациональной метафизики иконописания, он неизбежно соприкасался с этой традицией. Любопытно, однако, что общность методологической установки отнюдь не обеспечивает единомыслия в выводах, и если сопоставить, что каждый из названных авторов писал,

---

[24] См.: Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: «Наука», 1982, с. 189—190.

[25] Волошин М. Чему учат иконы? // Волошин М. Лики творчества. Л.: «Наука», 1989, с. 291—295.

скажем, о красном или желтом цвете, это станет вполне очевидным.

В остальном размышления Е. Н. Трубецкого оставляют впечатление глубокой внутренней силы и убедительности. Ему удалось выявить некоторые характерные черты древнерусской выразительности в сравнении с произведениями новейшего времени, указать на их преимущества и соответствие православному мироощущению. Особенно решительны его суждения относительно эволюции архитектурных форм, но вряд ли кто возьмется их опровергать. В последней из цикла своих эстетических работ Трубецкой ясно дает понять, что и на судьбу иконописания он готов смотреть вполне трезво и непредвзято. «Иконопись,— читаем мы здесь,— была великим, мировым искусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в церкви, созидала Русь; тогда и мирской порядок был силен этой силой. Потом времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превращаться в подлинное орудие мирской власти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее откровений...»[26]

Таким образом, Трубецкой ясно сознавал, что перед религиозной эстетикой стоит задача показать, как духовное оскудение и затмение богословского разума сказывалось на выразительных формах церковной жизни и в первую очередь на иконописи. Находить пути ее решения русской мысли предстояло уже вдали отечества...

В первые послереволюционные годы в России священником *Павлом Флоренским* был создан цикл работ по философии религиозного искусства — опубликованных в основном только спустя полстолетия,— которые без преувеличения можно охарактеризовать как совершенно уникальные. Флоренскому удалось сделать то, к чему только крайне робко и неуверенно подступали его предшественники — дать всеобъемлющее теоретическое обоснование всех выразительных средств древнерусского иконописания — перспективных построений, композиции, цветосочетаний и т. д. как единственно адекватного воплощения православной духовности в их контрастном противопоставлении эстетическому идеалу ренессансной культуры. Однако это обоснование осуществлялось Флоренским с помощью эзотерической метафизики элевсинских мистерий, сохранявшейся в пифагорейско-платоновской традиции, которую он отождествлял с церковным преданием. Иными словами, метафизическое оправдание православно-христианских эстетиче-

[26] Трубецкой Е. Н. Россия в ее иконе // Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М.: «ИнфоАрт», 1991, с. 107.

ских *форм* сопровождалось неявной подменой подлинного *содержания* вероучения туманным идеалом «общечеловеческой религии».

Чтобы не утратить этой нити, следя за утонченной аргументацией о. Павла, целесообразно с самого начала обратить внимание на его возмущение произвольностью краски и изобразительной плоскости гравюры; в них содержится, восклицает он «тот самый подмен, тот самый обман, какой содержится и в протестантском же отрицании церковного — что я говорю церковного? — всечеловеческого, человечного предания» [27]. И за праведным гневом против протестантизма вытеснение церковного предания «всечеловеческим» проходит почти незамеченным. В этом важнейшая особенность стиля и метода о. Павла.

Рассказывая о моленных иконах преп. Сергия Радонежского, которые, по мысли Флоренского, помогают понять «внутреннюю жизнь», «те духовные силы, которыми вскормил свой дух родоначальник Руси», он начинает описание образа святителя Николая Чудотворца с особой концентрированности напряжений «в области глаз и переносицы, т. е. того места лица, где по учению индийской мудрости находится третий, мистический глаз — орган духовного зрения» [28]. Читатель тем самым подводится к предположению, что преподобный действительно был представителем «общечеловеческого предания» в его теософической форме, и он укрепляется в ней, когда узнает, что радонежский игумен «воплотил в себе эллинскую гармонию совершенной, действительно совершенной личности» и возжег «Прометеев огонь Эллады» [29].

Важнейшим символом «общечеловеческого предания» была для Флоренского икона «Софии-Премудрости Божией» в виде огнеликого ангела или девы, которую он пытается представить как *первый* по времени русский иконографический сюжет. С этой темой прямо связано и его утверждение, что «около древнейших наших Софийных храмов обращается рыцарственный уклад средневековой Киевской Руси» [30]. Но до XV века на Руси и в помине не было подобной иконы, а тем более «рыцарственного уклада», свойственного, как и культ Девы-Премудрости, именно латинскому Западу. Правда, в конце XVIII в. в российских масонских ложах действительно появились «духовные рыцари, ищущие Премудрости», но попытка

---

[27] Флоренский П., свящ. Собрание сочинений. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 263.

[28] Там же, с. 108.

[29] Там же, с. 65—67.

[30] Там же, с. 31.

установить их преемственную связь с православной духовной традицией принципиально антиисторична и в идейном отношении совершенно несостоятельна.

Существенной составляющей эстетических построений о. Павла Флоренского является его теория *символа*. Согласно предлагаемому им определению, «символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся»[31], или просто «такая реальность, которая больше себя самой»[32]. Но в мистической метафизике Флоренского символами являются цвета, геометрические знаки, слова... Согласно задуманному им «Словарю символов», геометрическая точка является в равной мере «символом» Бога-Отца, Йота каббалистической философии, Эн-Софа и т. п.[33] В чем «существенно» объявляет себя через точку Первое Лицо Св. Троицы и почему не меньше преуспевает в этом какой-нибудь гностический Эн-Соф, понять довольно трудно... Объяснения этому семантическому курьезу надо, по-видимому, искать в изначальной установке о. Павла на создание «международного и вне-исторического словаря»[34], которая вполне соответствует концепции «общечеловеческого религиозного миросозерцания», но резко противоречит православному принципу единства Писания и Предания, в широкой герменевтической перспективе означающего нераздельность слова (текста) и контекста.

Еще одной характерной стороной эстетической теории Флоренского является его «имяславие». Оно исторически связано с попыткой найти теоретическое оправдание выражению афонских монахов «Имя Божие есть Бог», которое было просто неловкой попыткой передать духовный опыт молитвы Иисусовой. В пику Синоду, подвергшему монахов суровым прещениям за «имябожие», Флоренский, Булгаков и др., называвшие позицию гонимых «имяславием», взялись защищать ее с помощью изощренных диалектических конструкций. Флоренского эта работа привела в конечном счете к утверждению тождества образа и первообраза и, в частности, к тезису, что иконы — это есть «сами святые». Таким образом, «имяславие» привело его к полному разрыву с богословскими традициями защитников иконопочитания. Любопытно, что то же самое со-

---

[31] Флоренский П. А. Имяславие как философская предпосылка // Studia Slavica Hung., 34/1—4, 1988, с. 44.

[32] Флоренский П. А. Об имени Божием // ibid., p. 73.

[33] См.: Некрасова Е. А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания Symbolarium'a (словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // Памятники культуры. Ежегодник 1982. Л.: «Наука», 1984, с. 111.

[34] Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1975, с. 527.

вершенно независимо произошло позднее и с о. Сергием Булгаковым.

Трагическая диалектика творчества о. Павла Флоренского заключается в том, что он действительно *был* одним из убежденных, утонченных и разносторонних апологетов христианской культуры, понимаемой им, однако, в качестве преемницы древних языческих мистерий и конкретно-жизненного воплощения платоновской философии, которую он фактически ставил выше ветхозаветного историзма и эсхатологизма и самого евангельского учения.

Это обстоятельство пока еще не было достаточно осознано, и потому такие его статьи, как «Обратная перспектива» и «Иконостас», воспринимаются многими как едва ли не крупнейшее событие в развитии православной эстетической мысли. Но в самом деле, при очевидной гротескности многих оппозиций и надуманности аналогий в сфере морфологии культуры, при заметной уязвимости «мистического» истолкования обратной перспективы [35] они поднимают весьма широкий спектр проблем, далеко еще не проясненных в ортодоксальной богословской традиции.

Близкий друг Флоренского, воспринявший от него софиологическую доктрину, о. *Сергий Булгаков* начинал свой путь в религиозной эстетике с увлеченного анализа творчества В. М. Васнецова, в котором видел «русского Рафаэля» и одного из подлинных духовных вождей нации [36]. В Рафаэле Булгакову предстояло позднее испытать глубокое разочарование; параллельно должно было умалиться в его глазах и значение Васнецова. Постепенно его внимание сосредоточилось на иконе. Ей Булгаков посвятил монографию «Икона и иконопочитание» (1931).

Возвращаясь к эпохе иконоборческих споров, о. Сергий обращает внимание на то обстоятельство, что доводы противников иконопочитания не были до конца опровергнуты на VII Вселенском соборе. Логически несовершенными представляются ему и сочинения патриарха Никифора, преп. Иоанна Дамаскина и преп. Феодора Студита. «Торжество православия», которое Церковь празднует в первое воскресенье Великого Поста, оказывается, по Булгакову, *мнимым*. Он утверждает, что «в пределах христологии» догмат иконопочитания ведет к «безвыходным апориям», и существует только один путь богословского спасения православия — принятие софиологиче-

---

[35] См.: Бакушинский А. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // «Искусство», 1923, № 1, с. 213—261.

[36] Булгаков С. Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой. Параллели // Литературное дело. СПб., 1902, с. 119—139.

ского учения, согласно которому София есть «Божество Бога или Божество в Боге» и в то же время «божественный мир прежде его творения»...

В системе рассуждений о. Сергия иконопочитание жестко связывается с доктриной имяславия. Но поскольку последняя во время VII Вселенского собора еще не была известна, то и «догмат иконопочитания не мог получить тогда своего завершения»[37].

В соответствии со своей имяславческой доктриной Булгаков утверждает, что только надписание и освящение делает икону иконой, устанавливает ее мистическую связь с первообразом. Но как тогда быть с иконами *явленными*? И что вообще может сделать образ образом, кроме него самого? Ощущая внутреннюю противоречивость своей позиции, Булгаков в конце концов неосторожным словом разрушил всю систему имяславческих построений. «Для иконы,— проговорился он,— имеет значение не только освящение, но и изображение само по себе (!), которое должно служить свидетельством о духовном мире. Можно сказать, что в этом последнем смысле для бытия иконы оно, содержа самый образ, равнозначно (!) освящению, насколько последнее содержит именование»[38]. И в самом деле, истинный образ *самодостаточен* как живое свидетельство об Истине. Если же он не совершенен и не самодостаточен, то никакое надписание, освящение или символическое толкование не обеспечит ему связи с Первообразом.

В истории русской религиозно-эстетической мысли книга о. Сергия Булгакова «Икона и иконопочитание», как, впрочем, и все его софиологическое учение, выглядит чужеродным явлением...

К необходимости *соборного* обсуждения вопросов религиозной эстетики русская мысль подходила уже на рубеже XX века. Но подлинный *собор* предполагает действительную причастность его членов богословскому мышлению, полноте церковного предания, знание ими исторически высказывавшихся мнений и способность их оценки. Накануне собора русскому богословию надо бы собраться со своими мыслями, *собрать себя*... Иными словами, успеху соборных обсуждений могло бы способствовать создание *истории* религиозно-эстетической мысли.

XIX век сделал в этом направлении некоторые шаги путем публикации отдельных памятников. Но их предстояло еще изучить в богословской и церковно-исторической перспективе. Эта работа, по существу, началась в институте им. Н. П. Кон-

[37] Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. Париж, 1931, с. 118.
[38] Там же, с. 158.

дакова в Праге, и связана она главным образом с именем *Николая Андреева*. Цикл его исследований о «деле» дьяка Висковатого, о Зиновии Отенском, митрополите Макарии, патриархе Никоне и протопопе Аввакуме воссоздает научно-достоверную картину развития русской религиозно-эстетической мысли в XVI—XVII вв.

Исследования Н. Е. Андреева, а также Г. Острогорского, Н. Малицкого и др. подготовили необходимую почву для обобщающего труда Леонида Успенского «Богословие иконы Православной Церкви». В нем вся многообразная религиозно-эстетическая проблематика рассматривается в духе конкретного историзма, с последовательно выдержанной экклезиологической перспективой. В настоящее время трудно вполне оценить его значение, но совершенно бесспорно, что воспитанное на заложенной Успенским традиции поколение исследователей сможет существенно расширить горизонты самопознания русской православной культуры.

Но если в *богословии иконы* во второй половине XX в. наметилось определенное прояснение, то статус так называемой *религиозной живописи* остается по-прежнему совершенно непонятным. Она существует как исторический факт, как апокриф наряду с каноническим житием, но богословски ее как особого жанра несомненно быть *не может*, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает *та же* честь, которая воздается *иконе*. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь *фантазии* живописцев, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительном внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную пре́лестность духовного опыта...

То, что мы читаем о религиозной живописи у *Василия Розанова*, *Владимира Кожевникова*, протоиерея *Иоанна Соловьева*, *Александра Ремезова*, отражает лишь более или менее убедительно выраженные суждения вкуса, отнюдь не затрагивающие главной богословско-эстетической проблемы.

* * *

Настоящая книга, открывающая серию «Сокровищница русской религиозно-философской мысли», далеко не охватывает всех сочинений, относящихся к ее основной теме, и не все крупные пробелы в ней могут быть исчерпывающе оправданы. Тем не менее, основной спектр мнений и богословско-эстетических аргументов нашел в ней свое отражение. При отборе материала

предпочтение отдавалось работам труднодоступным, хотя вполне предвидеть динамику книжного рынка вряд ли возможно.

Источники и принципы воспроизведения текстов указаны в примечаниях редактора в конце книги; отсылки к ним обозначены буквами кириллического алфавита.

Составитель надеется, что благожелательная критика настоящей книги поможет работе над последующими томами серии, а в дальнейшем, при наличии читательского внимания, и подготовке к повторному изданию.

Н. К. Гаврюшин

Иосиф Волоцкий

Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон

Подобает ти ведати, възлюбленный и духовный мой брате, яко сказание от божественых писаний, еже послах иже по Бозе твоей любви того ради, понеже множицею глагола ми о сем, и от многа времени требуеши от мене худаго слышати слово, в душевную тебе поспевающее ползу, и памяти ради моего недостоинства, яко да и по смерти моей поминаеши мое окаанство. Но не яко же ты мниши, възлюбленне, мы силни есмы в делех и словесех; веси убо немощь мою, и удобна тебе худость моа; но яко не просиши от мене успокоевающее плоть, но к спасению душевнаго устроениа, сего ради забых свою худость и неразумие, поминая твою веру и усрьдие и еже о блазем тыцание, и повеленнаа тобою съверших. Дрьзнух написати и послати твоему боголюбию твоего чаяниа недостойно, нашея же крепости не хужьдши.

Но обаче, яко же мню, нынешнему времени подобно, яко ныне паче мнози лестьци изыдоша в мир, новгородскых глаголю еретиков, глаголющих, яко не подобает покланятися иже от рук человеческых сътворенным вещем, сиречь всечестным иконам, и честному и животворящему кресту, и прочим божественым и освященным вещем, их же Господь наш освяти и прослави в новей благодати и в ветхом законе. И тебе же ключимо сие написание того ради, яко самому ти началохудожнику сущу божественых и честных икон живописанию.

На три же слова того ради положих, яко первое слово потребно есть, еже с еретикы претися, глаголющими, яко не подобает покланятися рукотворению. В том бо изъявится божественными писаньми в ветхом законе от пророк же и от праведных, яко и тогда поклоняахуся рукотворению, сиречь, церкви, яже тогда нарицаашеся скиния, еще же и Соломонове церкви, и иже в них честейшем вещем, их же сам Бог повеле в славу свою сътворити. Второе же слово всякому христианину потребно есть, паче же не имеющим многых книг, или не ведущим бо-

жественных писаний, в том бо изъявится божествеными писанми новаго закона, от апостол же и святитель и преподобных и богоносных отец наших, како и которыя ради вины подобаеть покланятися святым иконам и честному и животворящему кресту, и святому еуангелию и пречистым и божественым тайнам и освященным съсудом; в них же божественаа таинъства съвръшаются, и святым мощем и божественым церквам. Потом же вкратце написах, како и которыя ради вины подобаеть поклонятися друг другу и какой которыя ради вины подобает царем, и князем покланятися, и како подобаеть ныне в новем законе Господу Богу поклонятися и тому единому послужити. Третие слово на еретиков, глаголющих, яко не подобаеть писати на святых иконах Святую и Единосущную Троицу: Авраам, рече, видел есть Бога со двема аггелома, а не Троицу. Зде же имать сказание от божественных писаний, яко Авраам виде Святую Троицу, и яко подобаеть християном писати на всечестных иконах Святую и Животворящую Троицу. Обаче да весть твое боголюбие, яко не моея мысли суть сиа, но от многых божественых писания избрах, и в малех многаа съвокупив, тебе послах. Вем бо, яко не имаши ты у себе многых книг.

Ты же сиа благоразумне прочитай и о моей худости владыце Христу помолися, и яко же обещася, и по смерти моей не забуди, яко лета уже к старости приближишася и смертная чаша былиа растворена уготовляется. Пити же ея с извещением сладко, без извещениа же горчайши пелыня есть. Сего бо ради и святой пророк Давид молится, глаголя: услыши молитву мою, Господи, и моление мое вънуши, слез моих не премлъчиши, яко преселник от тебе, пришлець, яко же вси отци мои. Ослаби ми извещением, да почию [a]. Извещение же без очищения душевнаго не бываеть, очищение же без слез не бываеть, слезы же в мятежи не бывають, понеже мятежь помрачаеть ум и не оставляеть его зрети своя съгрешениа. От сего приходить человек в обычай небрежения и невниманиа; небрежению же и невниманию вся страсти последують. Сий путь в лености живших; сие съкровище во мне съкровенно. Сего ради боюся и трепещу, еже пити смертныя чаша; приидет бо на мя, приидеть, и убегнути не могу. И аще въздушный и мирскый князь темный и помраченый обрящеть безакониа моя и обличить, истинно въсплакатися имам неполезно. Раб бо, уведев волю господина своего, и не уготовав, ни сътворив по воли его, биен будет много. А иже Христа ради по вся дни пиють смертную чашу слезами и злостраданием, сим чаша смертнаа небеснаа врачебница бывает, и пиють ея сладчайши меда и сота. Понеже былие смертъное здравие душевное предуготовляеть в нетлен-

нем веце. Якоже он благоговейный инок, иже въсхоте врачевати своя грехы в тленнем семь веце, прииде к некоему и велику и духовному врачю: «Имаши ли,— рече,— у себя былие, иже можеть грехы исцелити?» И рече врачь: «Ей, честный отче!» Отвеща же инок: «И какова суть былиа она?» И рече к нему врачь: «Възыди на гору, сиречь, в пустыню, възми корень духовный, еже есть Христа ради нищета и худость, и събери си листвие, еже есть алчьба и жажда, и приими миро ливаново, еже есть смирение и страх божий, и другое миро индийское валан, еже есть целомудрие и чистота, и миро халван, еже есть болящим служение, и еже от них биваемыя о тебе теплыя молитвы. И истолъци все вкупе в ступе послушаниа, подсей их ситом — твоим чистым и благым житием, и вложи их в чистый горнець в себе, и влей в него воду духовныя любве, и вжигай пламень божественаго желаниа под горнецемь сердца твоего, и егда свариши их добре, вычерпи их лжицею, твоею тихостию и безмолвием, и вкуси их духовными обычаи и не възвратися въспять в вся дни живота своего»[6].

Такова суть былия, еже грехы исцеляютъ! Помолим же ся и мы, еже и нашим душам напитатися таковаго врачеваниа молитвами Пречистыя Богородица и всех святых. Аминь.

Слово на новоявльшуюся ересь новогородскых еретиков, глаголющих, яко не подобаеть кланятися иже от рук человечьскых сътвореным вещем. Зде же имать сведетельство от божественых писаний, яко и в ветхом законе покланяхуся иже от рук человечьскых сътвореным вещем, их же Господь Бог повелел есть в славу свою сътворити: ныне же паче подобаеть покланятися иже от рук человечьскых сътвореным вещем, сиречь святым иконам и честному и животворящему кресту и прочим божественымь и освященым вещем, их же повеле Господь Бог нашь Иисус Христос в славу свою творити.

Мнози убо от еретичьствующих, паче же иже ныне в роде нашем, прельстившимся новогородцкых еретиков, иже безумне и неистовне немало божественую и апостольскую церковь смутиша, и многа вносяща жидовьскаа учениа. Ныне же о едином речем, иже они обносими лютою ересию глаголють, яко не подобаеть покланятися плотьскому смотрению, иже нас ради въчеловечшася Бога Слова, ради иконнаго въображениа образу Господа нашего Иисуса Христа, и пречистыя Богородица и всех святых, и честному и животворящему кресту, и божественому еуангелию, и святым и животворящим Христовым тайнам, и освященным съсудом, в них же божественаа таинства съвръшаются, и честным святых мощем, и божественым церквам ⟨...⟩

Прежде убо подобает разумети, что есть икона, и что есть идол, многа убо и неизреченна разделениа и различениа имуть

святыя иконы, их же мы христиане почитаем, от скверных идол, их же еллини почитаху: божественых бо икон и пръвообразное свято есть и честно, идольскае же пръвообразное скверпейша суть и нечиста и бесовскаа изъбретениа. Аще ли же иконы подобна суть идолом, то и скиниа, юже сътвори Моиси, и церков, юже създа Соломон, подобни суть идольскым церквам, и жрътвы, иже в них бываху, подобни суть еллиньским жрътвам, иже идолом приношаху, и ковчег, в нем же скрижали завета и прочаа подобна есть твоему ковчегу, в нем же имаши домовныя потребы, и жезл Ааронов прозябший подобен твоему жезлу, им же подъпираешися, и свещник златый и седмосветлый подобен есть твоему светилнику, иже в дому твоем вжигаеши. Аще убо сиа подобна суть, подобни суть и святыя иконы. Но никако же нимало! Но почитаеши сиа того ради, яко благодать Божиа изволи теми приходити. Тем же образом и ныне благоизволи благодать Божиа святых ради икон, и честнаго и животворящаго креста, и прочих божественых и освященных вещей к нам приходити. И яко же при Нои можаше Бог и без ковчега спасти Ноя, вся бо тому възможна. Но яко же Ною бездушьною и рукотвореною вещию устрои спасение, тако и нам бездушными сими божествеными вещми сътвори спасение. Тако же и еурея можаше Бог и без медныя змиа спасти от змиина угрызения, но изволи своими неизреченными судбами медною змиею от смерти избавити, тако и нам ныне Господь Бог нашь видимых сих ради святых икон и прочих божественых вещей мыслено спасение сътвори. Аще и бездушни суть и рукотворени, тако потопа греховнаго и умнаго угрызениа змиина избавльшеся въчеловечениа ради Божиа слова.

И аще убо в Ветхом законе покланяхуся иже от рук человечьскых сътвореной церкви, и прочим божественым вещем, иже сам Бог повеле в славу свою сътворити, то колико паче ныне подобаеть в новей благодати почитати и покланятися иже от рук человеческых написаному на иконе образу Господа нашего Иисуса Христа. Тако бо и сам повеле и на плащаници въобрази, яко же Исайа пророк глаголеть: «В дни оны станеть в Египте олтарь Господеви, и образ его на олтари станеть»[в]. Потом же святии апостоли повелеша святому апостолу и еуангелисту Луце написати на иконе пречистый Его образ и покланятися обожественному Его человечству и на небеса възнесшуся. Тако ж и пречистыя Его Матере, иже въистинну Богородица сущи, написа святый апостол и еуангелист Лука. Тако же и честному и животворящему кресту и святому еуангелию, и пречистым божиим тайнам, и освященным съсудом, в них же божественаа таинъства съвършаются, и честным святым мощем, и божественым церквам покланятися и почитати подобаеть. Тако же

подобаеть писати на святых иконах и образы святых пророкь же и апостол, мученик же и святитель и всех святых почитати же и покланятися.

Сказание от божественых писаний, како и которыа ради вины подобаеть христианом покланятися и почитати божестъвеныа иконы и честный и животворящий крест Христов, и святое суангелие, и пречистыя божиа тайны, и освященныя съсуды, в них же божественыа таиньства съвръшаються, и честныа святых мощи, и божестъвеныа церкви, еще же и како подобает покланятися друг другу, и како подобает покланятися и служити царю или князю, и како подобаеть Господу Богу ныне покланяти и тому единому послужити.

Подобает ведати, яко всякому христианину достоить писати на всечестных и божестъвных иконах и на стенах и на священных съсудех Святую Троицю единосущную и неразделную и неслиянную, и покланятися с страхом и трепетом верою же и любовию, божественому и пречистому оному подобию, желанием бесчисленым и рачением любезным целовати. Того ради, яже бо невъзможна есть нам зрети телесныма очима, сих съзерцаем духовне ради иконнаго въображениа. Аще бо и неописана есть божеством Святая и Всемогущаа и Животворящаа Троица, но обаче многыми образы богогласнии и всечестьнии пророци же и праведници о той прорекоша; Аврааму же чювствено и в человечьстемь подобии явися. И яко же явитися благоизволи, сице и описоватися повеле. И от вещнаго сего зрака възлетаеть ум наш и мысль к божестъвеному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божестъвенаго оного изъображениа. И таковаго ради изображениа трисвятая песнь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троици на земли приносится, понеже почесть иконная на первообразное преходит. И не тъкмо ныне освещаемся и просвещаемся Духом Святым сего ради, но и в будущем веце мзду велию же неизреченную приимем, егда телеса святых паче солнечныа светлости просветятся, иже ради иконнаго въображениа любовне почитають и целують едино существо божества в триех образных съставех и молятся пречистому оному и божественому подобию Святыа и Животворящиа Троица.

Тако же и подобно тому достоить писати же и въображати пречистый и богочеловечьный образ Господа нашего Иисуса Христа, поклонятися и облобызати того ради, понеже убо безначалный и присносущный и невещественый и неосязаемый, царьствуяй, живый Сын и Слово Божие и Бог нашь, иже небо измеривый пядию, землю съдръжа дланию, прьст взем от земля и създа человека рукою по образу своему и по подобию, и своего разума сподобив, неизреченными райскыми добротами наслажатися подаст, и сущим всем царя постави, таже пре-

хищрена бывша змиемь, низпадша в грех и греха ради в смерть, не презре; видев род человечь погибающь, сниде с небес благоволениемь Отца присносущна и съдейством Духа Святого, и вниде в чрево девици Марии, и въсиа свет истинный в утробе ея. И той свет за семя плоть бысть и родися, и Бог сый человек бысть, знаменми и чюдесы и различными силами величьство своеа силы и божества показуя нам. Та же апостолы посла на отгнание злобы и научение добродетели, и устремление греха прещенми пресече, и благых усръдие обетованми въздвиже, немощи наша въсприат и недуги понесе, и о нас уязвен быть, безчестнейшую подъят смеръть, въскресе же и на небеса възнесеся, остави нам незабытныа памяти знамение имети житиа своего на земли, уповающимь на нь, да не ветхостию времене и забвениа глубинами добраа помрачатся. Сего ради боговиднаго и пречистаго образа его начрътаем собьства, на божество его невещественое ум того ради възносяще, иже сый сиание славы отчя и образ състава его, нося же всяческаа глаголом силы своеа, сам благоизволи сему всечестному и достохвалному делу быти, егда на плащаници въобрази пречестый свои образ единемь точию прикосновением, и сего посла к Авгару[г], на одре в недузе многа лета слежащу, иже точию прикоснуся ему, здрав быть. И се видевше самовидци божествении ученици и апостоли его, написаша пречистый его образ, яко же видеша, и в древняя роды предаша писати и покланятися и почитати. И многа неизреченна быша чюдеса и знамениа, и болящим исцелениа от пречистаго его подобиа, и даже до ныне бывают. И яко же плоть въсприат от пречистыа его Матере, аще и тленна и мертвена бысть преж въскресениа, но божество от нея неразлучно бысть никогда же ни в утробе, ни на кресте, ни в гробе, тако и пречистый его образ, аще и от тленных вещей устрояется, но отнелиже въбразится от каковы вещи, оттоле божество его неразлучно пребываеть от него.

Сего ради подобает нам образ его, еже на иконе, почитати и поклонятися яко самому оному, а не иному; не мнети же, яко в божестъвеное его существо прелагается пречистый его образ: божиаго бо существа невъзможно видети ни аггелом, ни человекомь; ниже мнети, яко се есть Христос в плоти: Христос бо неописан по божеству, и немощно есть ныне того зрети, разве егда приидет второе его пришествие; но яко се есть образ его по человечьству. И сего ради им же нравом образу честнаго и животворящего креста и святому еуангелию и святым божиим тайнам кажения и свещи и поклонение приносим, и почесть сим творяще; тако и пречистому и всечестному его образу почесть въздати и любовию покланятися, и честным целованиемь, страхом и трепетом, всечестне же и верне, ибо Бог быв неопи-

сан, человекь быти описан нас ради сподобися, въспоминающе же пръвообразное его. Се бо почесть иконная на пръвообразное въсходит, и в иконах и иконами почитается и поклоняется истинна.

Тако же и пречистыа владычица нашеа Богородица пречистый образ повелеша святии апостоли и божествении отци на святых иконах писати и покланятися того ради, яко и от пророк и апостол и от всех праведных духов сведетельствуема, яко въистинну Богородица сущи, и яко чиста душею и телом Еммануила породи нетленна. и яко аще не бы чистое се и всенепорочное обрелося приателище божества, не бы спаслася всяка плоть, и яко всяка слава и честь и святыни, от самого того перваго Адама даже до скончания века, пророком и апостолом, и мучеником и праведником, и преподобным и смереным сердцем, тоя ради единоя Богородица Мариа бысть, и бывает, и будет. Икону же ея почитати и поклонятися, яко же самой оной, а не иной: егда бо божественный апостол Лука написа на дъсце начрътание пречистыа владычица и Богородица, принесе же госпожи и всех царици. она же очи свои въззложивши на ту и глагола благоговейне и с властию: благодать моя с тою. И бысть слово дело, и чюдеса и знамениа и тмы чюдотворениа быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне, идеже аще въобразиться пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходить пречестно сдействующи иконе Божиа Матере. Прибегающи же присно к пречистей сея иконе, тою бо обретаем вся благая ныне, и живота конець добре и непостыден, и иже по въздуху бесов рук и зрак тоя ради не узрим, и избежим дръжащих наша рукописаниа съгрешениа. И яко же въздушнаго дыханиа, призываниа ея требуемь, яко же бо Сын ея и Бог везде есть и вся исполняет, сице и сиа непреоделнаго Бога Мати, всем призывающим имя ея, борзейши, нежели скорость молниа приходящи. И яко убо божество Сына ея Иисуса Христа от естества отча, плоть же его от естества приснодевыа того Матере, яко же быти ему Сыну Божию. и Сыну Мариину и единосущну Отцю, и единосущну Матери, за самое то спасение мира. ея же ради бысть с нами Бог ⟨...⟩

Слово на ересь новоградскых еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконахь Святую и Единосущную Троицю: Авраам бо, рече, видел есть Бога с двема аггелома, а не Троицу. Зде же имать сказание от божественых писаний, яко Авраам виде Святую Троицу, и яко подобаеть християном писати на всечестных иконах Святую и Животворящую Троицу.

Подобает ведати, яко вся убо заповеди Господа нашего Иисуса Христа дивна суть и полезна, понеже спасениа ради нашего речена суть; не хощет бо смерти грешнику, но всех хощеть

спасти и в разум истинный привести, овех убо собою, овех же святыми пророкы и апостолы, и святыми и преподобными отци и учители вселеныя. Враг же нашь дьявол не престаеть всегда искый кого поглотити и от праваго пути отвести. Начен убо от Адама даже доселе, и многы прельсти, овех научи идолом покланятися, овех же убийству и прелюбодеянию и прочим грехом, овех же еретичеству, иже есть всех грехов злейше, и всякаго безакониа скврънейше. Яко же и ныне се мнози пострадаша, и многа развращениа и буесловиа изглаголаша, и в многы ереси впадоша, ибо развращенно протлъковаша многа от божествных писаний, того ради от непорочныя християнскыя веры в жидовъство отступиша: Алексея глаголю протопопа и иже единомудрътвующих с ним, иже прежде в Велицем Новегороде, потом же в многыя грады и места разсеевше жидовъское учение, и божественаа писания развратиша к своей погыбели. От них же ныне о едином речем, еже они зле мудрътвують, яко не подобаеть, глаголють, живописати на честных иконах Святую и Животворящую Троицу: Авраам бо, глаголють, прият и учреди Бога с двема аггелома, а не Троицу. Обычай бо им есть вся божественнаа писания развратити и по своей ереси глаголати, тех бо дьявол на помощь себе обрете, яко ж Июду на распятии Господни.

Мы же обаче и не от себе умысливше, но от древних и божественых и пророческых писаний речем к ним, и увемы, яко Авраам виде Бога в триех лицех, сиречь Отца и Сына и Святаго Духа, глаголеть бо великый Моисей: «Яви же ся Аврааму Бог у дуба мамврийскаго»[д]. Зри, что глаголеть: «Яви же ся Аврааму Бог», и како не рекл есть: «Яви же ся Аврааму Бог с двема аггелома», но о Бозе сказа, о аггелех же умолча. Явствено же есть всем прочитающим божественаа писаниа, яко многа убо суть божественнаа явлениа к святым, но егда является един Бог, тогда и писание глаголеть тако, егда же с аггелы, тогда и писание глаголеть тако. Явися убо Ноеви Бог един; явися и Аврааму многажды един; яви же ся и Моисею многажды един; тако и писание сведетельствуеть. Егда же явися Иакову на лествици с аггелы, и Исаи на престоле седя и серафимы предстояще ему, и Даниилу яко Ветхый Деньми, и тмы тмами предстояху ему; се тако и писание глаголеть. Зде же писание не сведетельствуеть, яко явися Аврааму Бог с двема аггелома, но что глаголеть? «Яви же ся Аврааму Бог, и възрев очима своима виде три мужи стояща верху его, и притече к ним, и поклонися до земля и рече: Господи, аще обрел есмь благодать пред Тобою, и не мини раба своего, да ся принесеть вода, да омыются ногы ваша, и да принесутся хлебы, да ясте. И рече жене своеи Сарре: подвижися, смеси три спуды мукы чисты. А сам поим отрока,

тече в стадо и взя телець избран, приведе и уготова. И взя масло и мед и млеко и постави пред ними, и ядоша, сам же стояше пред ними» [е]. Они же седяще вси три в едином месте, равни славою, равни честию, и ни един вящши, ниже менши, равно и послужение, равно и поклоняние от Авраама прияша. И аще бы Бог был с двема аггелома, то како бы дръзнули аггели съпрестолни быти Богу? Нигде же бо во писаниих обрящеши, яко аггели съпрестолници быша Богу когда, но спрестолен есть Отцу Сын и Святый Дух, яко же сведетельствують божественаа писаниа, ветхаа же и новаа 〈...〉

Но да видим убо и таинъство последующее сим. Яко же убо неизреченна и непостижима Святаа Троица, тако и Аврааму явися неизреченно и непостижимо и несказанно. И како убо Авраам, яко к единем и к тем же, овогда яко к трема, овогда же яко к единому глаголеть, еже бо рещи: «Господи, аще обрел есмь благодать пред Тобою», къ единому глаголеть, а еже: «Да омыются нози ваши» к трема глаголеть. И се уборечеся не просто от Авраама, но еже убо триех видети, а единем Господем нарицати, се единъство божества являеть, а еже к трем глаголеть, се являет, яко трисъставно и трилично есть божество. Но вижль ми таиньство велие и преславно, еже благоизволи Бог в дому Авраамли тогда сътворити. Прежде бо яви ему Святыя Троица таиньство. Та ж и яде у него, хотя ему дати обеты благы, Исаково рождение в старости, еже проявляеть Спасово бесеменное рождение. Вся бо сиа неизреченна и выше естества, и еже Богу в человечьском подобии быти, и бесплотному ясти, и еже неплодней в старости родити, и девей без мужа зачати и без истлениа родити: иде же бо прииде, иже выше естества, Бог, тамо вся выше естества, еже от вещей бывають. Пакы же глаголеть писание: «Рече же к нему Господь: где есть Сарра жена твоя? Авраам же рече: в сени. Рече же к нему Господь, по времени сем в чясе родить сын Сарра жена твоя» [ж]. Ведяще же убо Авраам, яко прежде сего Бог обещася ему, глаголя: «Сара жена твоя, не наречется имя ей Сара, но Сарра будет имя ей, и дамь тебе от нее чадо» [з]. И како бы убо не познал Авраам, яко Богъ есть явлейся, иже тогда обещася дати ему чадо, ныне же съвръши, еже обеща, аще бо и благоволи Святаа и Единосущнаа Троица в образе человечи явитися Аврааму, но въскоре подасть ему разумети свое божество и силу. Пакы же глаголеть: «И въставши три мужи прямо лици к Содому и доста; Авраам же идяше с ними, проводя их. И глагола к нему Господь: не потаю аз от Авраама, раба своего, еже творю» [и]. И который странник, иже в худе образе, ниже въинства, ниже слугы предстояща имея, могл бы Авраама рабом нарещи, имущаго многы рабы и многа богатства? И пакы глаголеть писание: «Авраам

же будет в язык велик и мног, и благословятся о нем вси языци земстии»[к]. Се зде явися Аврааму известно, яко Богъ есть явлейся, иже прежде к нему глаголавый: «Благословятся о тебе вси языци земнии». И ныне той же Бог такоже глаголя: «Благословятся о тебе вси языци земнии». Како убо Авраам уже известно уведе, яко се не человеци, но Бог есть явлейся, и равно трем послужи, и равно трех почте, и равно трем нозе омы. Не известно ли се есть и истинно, яко Святаа и Единосущнаа и Животворящаа Троица яви свое таиньство своему угоднику Аврааму, яко едина та есть и три, едина убо божеством и едина существом, три ж имать лица и три съставы. Глаголеть же писание по сем: «И приидоша в Содом, отидеже Господь, яко преста глаголя к Аврааму, и два аггела отидоша в Содом»[л]. Виждь, яко един Бог Отець отиде, а два в Содом посылаеть, сиречь Сына и Святаго Духа[м]. Бога бо Отца послана никогда же никим же. Сын же самъ глаголеть о себе: «Пославый мя Отець, той мне рече»[н]. И о Святем Дусе Сын глаголеть: «Аще аз иду, иного утешителя послю вам от Отца»[о]. Понеже и в начале, егда человека въсхоте сътворити Отець, тогда Сына и Святаго Духа к създанию убеди, глаголя: «Сътворим человека»[п]. Егда же пакы восхоте раздрушити богоборный он събор, егда съгласишася създати столпь[р], не без совета сего раздруши, но рекь Сыну и Святому Духу: «Приидите, съшедше, языкы их размесим»[с]. Тако и зде творить. Егда убо въсхоте потребити скверный он и нечистый и дръзосный и сверепый род и праведника от смерти избавити, и тогда Сына и Святого Духа посылает, яко да покажеть в всем Святыя Троица едину волю и едину власть и едино хотение. Яко убо о сих до зде.

Подобает же и о семь рещи ныне, яко мнози недоумеють о сем и глаголють: «Како святии и божествении отци и учителие наши пишють овогда, яко Святую Троицу приат Авраам, овогда же, яко Бога приат с двема аггелома, овогда же, три аггелы приат?» Сиа убо глаголы мнятся, яко съпротивны себе. Но не суть съпротивны, но и зело съгласны явятся и сведетельство имуще от божественых писаний, ветъхых же и новых. Глаголет убо великый Максим, яко всяко божествное писание, ветхое же и новое, о себе раздрешение не имат, аще не отци святии, божественым испльнени духомь, яко же лепо есть, скажут тако, яко же пишет: многаа бо в писаниих видятся, яко съпротивляющеся друг другу, и овогда убо сице глаголють, овогда же инако. Се же бываеть от нашего нерассужениа, или от преобидениа, или от презорьства, словеса же святых мужей не изменяются ⟨...⟩

Тако же, еже святии божествении отци наши рекоша о Святей и Животворящей Троици, съгласна обрящут, еже

овогда глаголють, яко Авраам Святую Троицю приат, овогда же яко три аггелы приат, овогда же, яко Бога с двема аггелома приат. Глаголеть убо Иоанн Златаустый, яко Авраам изрядную любовь имяше к всем, сподобися приати Святую Троицу в купцу свою, и умы нозе Ея, и закла телець, и сътвори обед. И пакы той же глаголеть, яко убо Авраам страннолюбьствуя, Бога приат с аггелы. И пакы той же глаголеть: «Патриарх Авраам пред дверми седя, уловляше мимоходящаа, яко же бо рыболовь мрежю вверг в море извлачити рыбу, и извлечет злато или бисер, тако и сей ловя человекы, улови аггелы». Виждь что глаголет великый сей и равноапостольный муж: овогда глаголеть, яко Авраам Святую Троицю приат, овогда же, яко Бога приат з двема аггилома, овогда же глаголеть: аггелы приат. Подобне же тому и святый Иоан Дамаскын глаголеть: «Святаа и Единосущнаа Троица телесныма очима незрима, и како благоизволи в сени Авраамове учреждена быти», и пакы той же глаголеть: «Авраам, милуя нищих, съподобися Бога приати с двема аггелома». И святый Андрее Критьскый глаголеть: «У дуба Мамьврийскаго учреди патриарх аггелы». И святый Иосифь Песнописець глаголеть: «Видел еси, яко же мощно видети Святую Троицу и ту угостил еси, яко друг присный, преблаженне Аврааме!» И ина многа суть такова в божественых писаниих о сем, иже овогда убо глаголють, яко Авраам Бога приат с двема аггелома, овогда же глаголють: Святую Троицу приат, овогда же, яко три аггелы приат. И неразумеюще убо съкровенный разум в божественых писаниих, глаголють, яко не единогласуют в всем, но съпротивно себе глаголють. Но несть сего, ниже будеть! Но в всем зело едину мысль и един разум имуть. Но егда убо глаголють, яко Авраам Святую Троицу приат, се убо истинно и зело праведно, якоже и преждеречеся о сем в начале многажды в сем слове. Егда же глаголють, яко Бога с двема аггелома приат, или аггелы приат, и се зело истинно и праведно рекоша. Но сей глагол по премудрости речен бысть, и таиньство некое имат в себе, якоже глаголеть писание: «Тайна моя мне и моим»[т]. Свои же суть Богу святии. Сего ради святии божествении отци не от себе, но от божественых писаний въземше, тако бо писаниа глаголють, и нарицають Бога овогда аггела, овогда человека. Исайа убо пророк пророк глаголеть: «Отроча родися нам, и сын дасться нам, масло и мед снесть»[у], се нарицает его человека. Егда же глаголет: «Нарицается имя его велика съвета аггел»[ф], се наречет его аггела ⟨...⟩

Максим Грек

О святых иконах

ГЛАВА 1. **О святых иконах, им же поклонятися подобает.**

Понеже нецыи тщатся вопрошати мя, от кого иконное поклонение начало прият, мы же отвещаем к ним, яко исперва и искони. Якоже и Павел, божественный апостол и избранный сосуд, ко евреом, обличая их, сице глаголет, еже в скинии, рекше во святых святая, поверх ковчега святаго херувими славы сказует, иже осеняюще олтарь[а]. Аще ли убо святый ковчег осеняюще херувими являет, яве убо есть, яко на славословие и поклонение Богу небесному. Прочее же и о сем речем. Егда убо явися во плоти Бог, тогда сам ко июдеом глагола, вопрошаше убо их, чий на цате образ есть и написание? Реша же ему: кесарев. Он же рече им: воздатите убо кесарево кесареви, и божия Богови[б]. Что же кесарево? Точию дань и страх. Что же Богови? Еже честь и поклоняние. И не рече: не зрите образа, но — воздадите подобное подобному. Понеже и тогда быша образы, но не вси равны и единаци. Овии убо на показание века памяти ради, якоже Менандров[в] и прочих. Овии же святыни ради, якоже и зде херувими славы вещает. Сего ради и воучения их не глаголет, ниже евангелисти возвещающе. Понеже должно есть и всяко естествено первообразному человеческому существу, и кто на земли не родивыйся, той безобразен быти не может. Зри опасно и внимли о сем разумно. Аще убо римских кесарей по евангелистову речению на цатах и на златицах и дсках писаша образы, то и прочих царей и силных и славных мужей не непщуй же образом их быти писанным, якоже и о раклйове столпе повесть[г] поведает. Господа же Исуса Христа, истиннаго Бога нашего, по вочеловечению его како может кто рещи, еже оставити и не писати пречистыя и божественныя плоти его воображения? Аще уже пречистый образ Его, рекше Спаса Христа писати подобает, то достоит ли ему без чести быти и с простыми образы смешати? Якоже и глаголет: кое совокупление свету ко тьме, и Христу со велияром? Такоже подобает внимати и о образе пречистыя его Богоматери, и святых его всех. Сам бо рече Го-

сподь: идеже буду Аз, ту и слуга мой будет[д]. Прочее же и о иконном Божии образе подобает рещи, ему же всегда поклоняхуся вси, естеством понуждающеся, а не законного ради предания. Понеже испервa создал Бог человека по образу своему и по подобию. Что же сие являет, еже рече «по образу своему и по подобию»? Яве убо подобие нарицается, якоже и глаголет: будите щедри, якоже Отец ваш небесный щедр есть. И паки Павел вопиет: будите убо мне подобни, якоже аз Христу[е]. Образ же есть Живоначальныя и Святыя Троицы Отца и Сына и Святаго Духа — ум, слово и дух. Кромé бо ума, слова же и духа быти человек не может, аще и верен, аще и неверен. Сего же ради и поклоняющеся между себе вси человеци; не плоти убо поклоняхуся, но образу Божию. Аще бы плоти поклонялися, то бы и всякому скотинному животну, сиречь коню, и волу, и прочим безсловесному естеству поклонялися, но сего ради от сих различни есмы, рекше вышши и честнейши сих, яко да образ Божий носим в себе и поклоняемся ему. Понеже есть ум, слово и дух невидимый образ невидимаго Бога, в видимей нашей плоти славу, и честь, и поклоняние приемлет. Егда же воплощением Слова плоть человеческая обожилася по реченному, и Слово плоть бысть[ж], и тогда плоти видимаго Бога видимый образ написуем, ему же и поклоняемся, и тако честь первообразному существу приносим. А иже кто не поклоняется образу во плоти явльшемуся Богу, сей не верует, яко Бог Слово от Пречистыя и Присно Девы Марии плоть прият, и бысть совершен Бог и совершен человек.

ГЛАВА 2. **Сказание о иконописцах, каковым подобает быти.**

Подобает убо изъграфом, рекше иконописцам, чистителным быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию украшатися и о всем благое гонити, а не сквернословцем, ни кощунником, ни блудником, ни пияницам, ни клеветником, ни иным таковым, иже последующе обычаем скверным. Понеже на сицевое святое дело таковым не прощено есть. Якоже и древле рече Господь к Моисею, еже Веселеила наполних духа Божия[з]. Сей же Веселеил делатель бысть скинии свидения закона Ветхаго. Колми же паче подобает нынешния благодати писавшим образ Спаса Христа Бога нашего, и Пречистыя Его Богоматере, и святых Его тщатися к восприятию духа Божия. И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей, им же от начала предано бысть по объявлению когождо гды бывшаго, чюдеси или явления, а собою бы ново не прибавливал ни единыя оты[и], аще

убо и зело кто мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати. Аще же кто и зело имать быти хитр святых икон воображению, а живый не благолепотне, таковым писати не повелети. И паки, аще кто и духовное житие имать жити, а благолепно вообразити святыя иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же. Но да питается иным рукоделием, им же хощет.

ГЛАВА 3. **О том, еже кроме святых икон правоверному изографу ничто же писати.**

Аще кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых воображении ни что же начертовати, рекше вообразити, еже есть на глумление человеком: ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что от плежущих, или рода гмыжевеск*, кроме где любо в прилучившихся деяниях, якоже есть удобно и подобно.

ГЛАВА 4. **О иконах, иже над вратами поставляеми.**

Над вратами же домов у православных христиан воображаемых зверей и змиев и никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает. Ставили бы над вратами у своих домов православныя християне святыя иконы или честныя кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся, и почитаем первообразное существо, якоже отцы предаша. Се бо есть правоверных знамение. Всего же сего подобает назирати и учити святителем и иереом, духовным настоятелем, якоже рече апостол: покаряйтеся наставником вашим[d]. А на непослушающих и непокоряющихся со епитимиями запрещение налагати, якоже и божественныя правила повелевают.

Паки о иконописцах

Достойных же иконописцов и сподоблышихъся таковаго святаго детельства истоваго воображения и изряднаго жительства, таковых подобает честно почитати, и посаждати их на седалищах и на вечерях близ святителей с честными людьми, якоже и прочих причетников.

ГЛАВА 5. **О иконах, иже от рук неверных написанных, не примати, и святых икон в руки неверных не предавати.**

От неверных и иностранных римлян и германов иконнаго воображения православным христианом примати не подо-

бает. Аще ли же по некоему прилучаю от древних лет где обрящется в наших странах верных, рекше в греческих или в руских, а вообразуема будет уже после разколу церковного, еже с римляны[м], и тогда, аще и зело иконное воображение есть по подобию. и хитро, поклонения же им не творити, понеже от рук неверных воображени суть. Аще и по подобию суть, но совесть их нечистоте подлежит. О таковых бо Павел божественный апостол к Титу посылая пишет сице глаголя: вся чиста чистым, оскверненным же и неверным ничто же чисто, понеже осквернися им ум и совесть. Бога исповедают ведати, а делы отмещутся его. Мерзки суще, и непокориви, и ко всякому делу благу неискусни[н]. А неверным и иностранным, паче же рещи нечестивым и поганым арменом [о] святых икон не писати, и на сребро и злато не меняти. Писано бо есть: не дадите святая псом[п].

ГЛАВА 6. **О том, на коих вещех писати и воображати святыя иконы, и на коих не писати.**

Писати святыя иконы и воображати, якоже и на седмом соборе святии и богоноснии отцы повелеша, на всяком древе, и камени, и на столпех, и на стенах, и на сосудах церковных, иже суть крепцы существом, сиречь вещию. А на сткле святых икон не писати и не воображати, понеже сия сокрушителна есть вещь.

О том, еже святых не отягчати ценою сребра

Подобает же и се ведати честным изграфом, рекше иконописцем. Иже аще благоговейно жителство имать, к тому же истоваго и изряднаго подобия воображению от древних богомудрых изграфов подражати сподобился есть, к тому же и ценою сребра да не отягчит святыя иконы, но доволен будет от имущаго прияти на пищу, и одежду, и на рукоделие шаровнаго запасцу[р].

О том, еже не оскудити изграфа

Тако же и всякому правоверному християнину имущему веру, написа коего любо святый образ, подобает ему неоскудити, удоволити честнаго изграфа, якоже должно и удобно, да не стужает о неких нужных потребах нань.

Евфимий Чудовской

Вопросы и ответы по русской иконописи

Вопрос об образе Бога-Отца

1. *Подобает ли образ Бога-Отца писати седа власы*, зане Божество неописанно есть, яко глаголется в церковном песнопении: не лжите слепии, не описуйте Божества.

2. В образе Спаса Христа, пишемом овогда млада суща, *именуема Еммануил*, овогда же пишема в недрех Бога-Отца, Единороднаго Слова Божия, из чрева прежде светоносца рождение. И паки на престоле седяща и в руце яблоко имуща, зовемое державу, овогда же во одежде архиерейстей, саккосе, омофории, и митру на главе имуща и жезл архиерейский в руках держаща и сапоги червлены на ногах. Ему же предстоящую Пресвятую Богородицу, в одежде царстей и крила имущую, и святаго Иоанна Предтечу, венец царский на главе имуща и крилата суща. Аще по церковному преданию таковии образи пишутся?

Ответ. По существу и естеству Бог не токмо неописан и безъобразен, но и безименен, и ангели же и душа наша, по существу безъобразни и неописанни, описанни же токмо местом и временем. По схождению убо, но не по Божеству, образ Бога-Отца подобает писати, яко видеша праоци Адам, Авраам, Исаак, Иаков и пророци Исайа, Иезекеиль и Даниил, яко и святый Иоанн Дамаскин глаголет: четвертый нрав[а] иконы писания возобразующаго чертания и образы и типы незренных и безтелесных, Бога же и ангелов, за еже мощи нам безтелесная зрети. И паки: вемы убо, яко ниже Бога, ниже ангела, ниже души, ниже демона можно позретися естеству, но в преображении некоем зрятся сия, Божиему промыслу образы и чертания прилагающу безтелесным и безобразным, к еже руководитися нам к тех знанию, да не во всеконечном невежестве будем Бога и безтелесных зданий[б]. Мало нижше, и сия чертаем и иконопишем, яко черташася и иконописашася херувимы, но и Бога чертания и иконы писание имать. До зде святый Дамаскин. А яко Бог по существу не токмо безъобразен, но и безименен, глаго-

лет святый Дионисий Ареопагит: пресущественнаго Божества ниже имя есть, ниже слово (о Божественных имен[ех] слово 13); и святый Дамаскин глаголет: Божество непостижно сущо, всячески и безименное будет, невежествующе убо существа Его, существа его не взыщим имене. Нижше: но есть убо пресуществен, зане и безименен (Дам. 1 книга, глава 16). И святый Златоуст глаголет: Павел святый нигде же существа самаго имя обрет. Мало нижше: зане ниже, еже Бог имя существа есть, ниже есть отнюдь существа онаго имя обрести (Бес., лист 2763). В толковании святаго Дионисиа на первую главу о Божественных именех глаголет: что убо Божие имя, и самым ангелом неизследно, от некиих же действ того (яко сие: Бог благ, Спас, юже и нарицательную теологию[в] глаголют), и паки от сущих по нам, по отречению, юже и отъятельную теологию глаголют (яко же непостижен, безвиден, безсмертен), от сих убо именоватися не есть разгласно священному святству, не бо естество того многовеществуем, сие бо не можно, но якоже от священнописаний Божиих, яко от сложных неких, на простое некое знания возводимся, сице и от сих именований и на сих обыкновения, на неименовное возводимся. Святый Кирилл Александрийский глаголет в книзе о святей Троице: подобает убо коеждо о Бозе глаголемых, не что по существу знаменати мнети, но паче что не есть являти. Мало нижше: мнится убо свойственше (господственше) всех сущих в Бозе имен быти Сый, второе же Бог. Мало нижше: безначальное же и незданное и безтелесное и таковая, что не есть, являют, благое же и праведное и преподобное и таковая, божественному убо естеству последуют, не самое же существо являют. До зде святый Кирилл.

И яко убо безъименному по существу Богу имена от действ налагаем, да не во всеконечном невежестве останем, тако и безъобразнаго суща образы, яко видеша пророцы, не по существу, но по схождению, чертаем и иконствуем. Чесого же ради, по видению Даниилову, сед пишется Бог, по Авраамову же видению юн, сказует святой Дионисий о божественных именех в главе десятой.

Святого селенскаго 7-го синода прочитаемое в неделю православия.

Пророческая видения, якоже самое Божество начерта тая, изобрази ведущим и приемлющим и верующим, яже пророческий лик, видев, поведа, и апостолы, и на отцы прешедша писанное же и не писанное предание држащим, и сего ради изобразующым святая и почитающым вечная память трижды.

Пророческая убо видения, аще бы и не хотяху, приемлющым, образописания же, явльшаяся им и прежде воплощения

Слова, не приемлющым, и прочее, яко тамо писано есть, анафема трижды.

Иосифа Волоцкого слово пятое[г]. На святых иконах пишем и поклоняемся божественному и пречистому подобию, естеством неописаннаго и неизреченнаго и непостижимаго, иже милосердия ради и милости безмерныя отцем же и пророком, патриархом же и царем в сенех и образех по вместному тем являшеся, и якоже тогда являшеся, тако ныне сподобися нами воображатися и писатися во всечестных иконах.

Второе. *Еммануил* именуется Христос Бог не точию в младом возрасте, но и совершенном мужестве, и в самом страдании, и из мертвых возстании; толкуется же Еммануил: с нами Бог, и имя сие определеннаго времене не имать, и по тому имяни млада Христа образ писати, яковое предание есть, не обретается видение о том разве точию млада писати; предание имамы держима младенца на руках Пресвятыя Девы Богородицы, и егда во Иерусалиме бысть Христос дванадесятолетен, с учителями во святилище седящ разглаголствоваше. А еже на престоле во архиерейстей одежди седяща пишут, не вем по чесому, разве по реченному апостолом Павлом, яко наречен от Бога архиерей по чину Мелхиседекову; Мелхиседек же царь бе Салимский и иерей Бога высочайшего, но не ношаше саккоса и омофора, ниже митры, яко нынешнии архиерее имут. Глаголется же Христос многше иерей вечный по реченному: Ты еси Иерей во век, по чину Мелхиседекову[д]. Зовется Христос и игумен, и агнец, и пастырь, и царь царей, и ина премнога имать имена нарицательная; негли восхощут иконописателе писати Христа иереа, в фелоне и епитрахили и прочих, или по подобию игумена, монаха, и что будет сего нелепотнее.

Писаша убо древле *Христа во образе агнца*, указуема перстом Предтечевым, по реченному от Иоанна во евангелии (егда Иоанн Креститель во утро по крещении виде грядущаго Иисуса и глаголя о Нем, показуя перстом): се агнец Божий, емляй грех мира; но таковое иконописание упразднища святии отци на 6-м синоде селенском, и повелеша иконописати самаго Христа Бога по человеческому образу[е], явленно яко совершенна мужа во одежде подобней апостольстей, яко апостоли пишутся, яко и сам Христос в мире хождаше и чудодействоваше, и яко страждаше, и яко воста из мертвых, и яко на небеса вознесеся, и яко приидет судити живыя и мертвыя, яко пишутся апостоли. И святых угодников Его пишутся образи, яко кийждо их хождаше на земли: царие в царстей одежди, архиерее во архиерейстей одежди, иерее во иерейстей одежди, воины в воинстей, монаси в монашестей. Аще и глаголет святое писание о верных, яко Иисус Христос, перворожденный из мертвых, сотвори ны цари

и иереи Богу и Отцу Своему; обаче не вси пишутся святии в царстей и архиерейстей одежди, но кийждо пишется по своему чину, яко живяше и хождаше на земли. Апостоли вси сущно бяху архиерее, ихже преемници и наместници ныне сущии архиерее и иерее, и прилично было бы писати апостоли во одежде архиерейстей и иерейстей, но понеже, живуща на земли, не ношаху таковых одежд, того ради и не пишутся в тех одеждах, но яковыя одежды ношаху, в таковых и пишутся. Саккосы же и митры архиерейская носитися примыслишася от отцев и благочестивых царей, по многом времени после Христовы смерти и востания; при Христе же и, по Нем, при апостолех, не быша сии саккосы и прочая, и не носими быщя, того ради апостоли тако и не пишутся; но отнеле же таковыя одежди примыслишася и носити во священнодействии начашася, оттоле и носившии тыя архиерее святии начашася в таковых одеждах иконописатися.

А еже пишут иконописцы *Единороднаго* Слова Божиего, из чрева прежде светоносца рождение, и сие видится дерзость неразмысльная и пишущих и повелевающих, непостижно бо есть сие не точию человеком, но и пренебесным силам. О таковом иконописании ведят пишущии и предстателие и правителие святые церкви, священночальници вси, тии да разсуждают о сицевых, понеже и слово Богу имут о том отдати, по своему архипастырскому истины правлению; мне же мнится, яко таковая иконописания, аще от отцев святых суть преданная, подобает опасно разсмотряти, писати же Христа Бога Младенца, держима в руках Пречистыя Девы Матери Его, и 12-ти летня во святилищи бывша и в полном мужеском возрасте, яко в мире хождаше и чудодействоваше, яко выше речеся, во одежди подобней апостолов, и яко виде Его в апокалипси святый Иоанн Богослов во одежди белей одеяна в подир, и яко пророкам видешася Божия явления по схождению, яко Аврааму, Лоту, Исаии, Даниилу, и иная подобная сим. А еже Пресвятую Богородицу и предтечу Иоанна пишут в царских одеждах и венцах и крилаты, а иногда Пресвятую Богородицу, имущу ризы червленые, иногда девицу простовласую, иногда на луне стоящую, иногда, аще и в ризе багряней, обаче имущу на главе покров белый, о сем ничто болше вем, точию яко в мире сем жившим им, не бысть сие, но ношаше пресвятая Богородица ризу багряну, смиренну и нищетну. Предтеча же святый одежду имяше из велблуждих власов состроенную, и пояс кожанный, прочее же ничто. И яко в мире сем жиша и от человек видешася, тако и образы их подобает писати.

Не издавна же времене начаша иконописцы, с Латинских и Лютеранских образцов, писати Всемилостиваго Спаса, в руце

яблоко имуща, или сферу, юже святии отцы отрицают; и о сем яблока в руце Спасове писании обличительно писаше в двох своих словесех мудрый муж и благочестия ревнитель и поборник, Максим Грек монах, глаголя: увеща диавол Латины и Германы, басненныя фортуны, пречистый и покланяемый образ писати Господа нашего Иисуса Христа, рукою Святою Его правяща ея, писанною пред нею коло облое, или сферу, да тем прельщаеми благочестивии бывают, смотряще фортуну, правиму пречистою рукою Спасовой, но бо обрящеши где в писаниях богодуховных обносимо сицево душегубительное мудрование.

Разумей отсюду, яко велми Латини и Германи хулят Творца и Правителя всех, приписующе Пречистому Спасову Образу богомерзкое подобие кола, яко некое споспешество и строительство человеческих вещей, еже не токмо отметаемо сие от всех богодухновенных отцев и учителей, но и анафеме предаемо то самое и проходящыя тое. До зде Максим.

Показуют и древле писании образы, яко образ Всемилостиваго Спаса, зовемый Златая риза, живописания Греческаго, писанный при царе Гречестем, иже поставлен в престольной патриаршества Всероссийскаго церкви, в храме Успения Пресвятыя Богородицы, и чудотворный образ Пресвятыя Богородицы, зовемый Владимирский, там же стоящий, писанный (яко глаголют повести) Святым Лукою Евангелистом, и образы Пресвятые же Богородицы, зовемии Казанский, Тифинский*, Феодоровский, Толгский, Иверский, и писанный рукою Петра Митрополита, всея России Чудотворца, и инии чудотворнии образы. У Пресвятыя Богородицы на руках Превечный Младенец пишемый, имущ не яблоко Немецкаго и Латинскаго умышления, но свиток, или разгбенную книгу священное свое Евангелие, еже словом учаще воплотився, тое и в руце своей держимо имать, яко всегда учащее.

А еже Давидом реченное: в руце Его концы земли[3], не о телесной руце сие разумительно, но о божественной власти Его, яко толкуя, Блаженный Феодорит* сказует: во святей своей руце содержит вся концы, сиречь во власти Его суть вся здания. И приличнее рещи: держава Божия есть не сфера, но слово Его Божественное, вещанное усты Его святыми, Святое Евангелие, и послушающих Его животворящее и от вечныя смерти избавляющее.

По древнему преданию церкве писахуся святии апостоли, свитки имуще в руках, или согбенныя книги, являющие учение их и проповедь спасительную о Христе Бозе воплощенном, ныне же нецыи иконописцов начинают писати святыя апостолы с Немецких образцов, с мучительными орудии, имиже они му-

чени быша. И тако писати святыя, аще есть предание святыя церкве, неизвестно. Понеже святии мученицы еще до днесь пишутся по древнему преданию, не мучительная орудия держаще, аще и многообразно мучени быша, но крест Христов имущии, сим показующе, яко за укрестовавшагося на нем пострадаша, и тем в страдании своем укрепляеми бяху, и ныне тем хвалятся, а не мучительными органы. Такожде и архиерее, аще нецыи их и мученическими смертми умроша, обаче пишутся не мучительные органы, томившия их, но священныя книги держаще, являющая бывшее учение их к пользе и спасению нашему.

И пророци святые пишутся предстоящии Пресвятей Богородице, свитки имуще, в них же писана пророчествия их о воплощении Христа Бога нашего, или образы прореченния их, яко: Даниил — гору, Иезекиил — храм, Исаиа — клещу[к], гадательствующая Пресвятую Богородицу, а не мучительная орудия держаще, ими же мучени быша, яко: Исаиа — пилою претрен, Иеремиа — камением побиен, Амос — палицею убиен.

Пресвятую Богородицу пишут иконописцы с Латинских же образцов, непокровенну главу имущу, власы растрепаны, на руках держащую Младенца, Сына Своего, Христа Бога нашего. И Пресвятая убо Богородица, отнеле же бяше обручена Иосифу и безмужно родила Христа Иисуса, не хождаше простовласа, непокровенну главу имущи, аще и Дева присно бе и есть. Но о деле своем ведят иконописци и церковни предстателие. Еже предста же Царица из десных тебе[л], яко глаголет псалмопевец, в ризе позлащенней, и сие толкуют нецыи толковници, сказующе царицу быти церковь сущую от языков предчестнщу и паче иных возлюбленну, одеянну же в ризу златую, украшенну, глаголю разными даровании. Мощно же рещи тое и о Пресвятей Богородице, но не ради одежди царския царица именуется Святая Богородица, но ради рождения Сына Ея Превечнаго Царя царей, и ради ныне в небесном царствии пребывания и с Сыном Ея вечнаго царствования, Мати Его Царица именуется и есть. Каковыя же одежды тамо имать, никто человеков весть; точию вемы, яко нетлением вечным и славою Божественною одеяна и украшена.

Является же многащи Пресвятая Богородица (потребе яковей сущей), многым человеком праведным во одежде багряней, в яковей и в мире сем хождаше.

Предтечу же Иоанна пишут крылата разве по сему, о нем же речеся: се Аз посылаю Ангела Моего пред лицем твоим[м]. И сие имя Ангел и многым святым приписуется, яко земный ангел и небесный человек; но не пишутся святии крилати, аще и зовутся ангели. Ангел же имя есть Еллинска языка, толкуется же — вестник, и Предтеча Иоанн назвася ангел сиречь вестник сего

ради, за еже малым прежде Христа родися, возвещая Христово пришествие, обаче не бяше крила имущ.

О иконе же святыя *Софии,* червлено лице имущей, крилатей, в царстей одежди со жезлом седящей, ей же предстоит из десници Пресвятая Богородица с Превечным Младенцем, над главою вторицею образ Христов, в левой же стране предстоит Предтеча Иоанн: кому же предстоят, Творцу или твари, ведят иконописци. Сие же точию ведомо, яко София имя есть греческое, толкуется же мудрость; мудрость же ипостасная есть Слово и Сила, Сын Божий.

И аще писати смеют вымышляемым яковым подобием мудрость, писати уже начнут дерзати иным яковым вымыслом и Слово, и иным паки вымыслом Силу, и что будет сего безместнее? Но приличнее мнится писати Святую Софию, рекше: мудрость, воплощеннаго Христа Бога, яко и пишется муж совершен яков бе; или паки писати Святую Софию, яко уже и витися пишемый образ Святыя Софии, по пророчеству мудраго Соломона, храм, имущ внутрь Христа и столпы седмь и над столпами Дух Святый в голубине образе. Вящше о тех образех ничто же глаголательно, точию сие, яко не подобает по Божию завещанию прелагати пределов вечных, яже положиша святии оци.

О всех сих мудрейшия вопрошати, тии да скажут известнше, точию дабы сказание было от божественных писаний, а не от человеческих силлогисмов, рекше умышлений, многолгущих, повелевают бо святии, по преданию святых апостолов, бегати от пособия силлогисмов, во лжу приводящаго, аще бо (глаголют святии) силлогисмом веру оставим, погибнет вера наша, не Богу бо, но человеком веровати имамы.

Кирилл святый Иерусалимский сказует, во оглашении своем шестом, глаголя: возмнеша нецыи зле Бога крилата, яко человека, за еже писатися убо добре, разуметися же зле, еже: в крове крил твоих покрыеши мя".

Сия вся писанная предложити достоит священным архиереем на достоверное свидетельство истинны, и что подобает держати, да держится, что же аще не подобает, оное да отринется, недоуменное же судом церкве да исправится. Ты же в божественных писаниях поучайся, и яже оная повелевают, сие и твори, кроме же тех ничто твори, или мудрствуй; за сим здравствуй во Господе. Аминь. ⟨...⟩

Симон Ушаков

Слово к люботщательному иконного писания

Премудрейши всеа твари умные и вещественныя художник, сотворивый человека по образу и по подобию своему, даде ему всеа твари сии образы о душевней силе, яже есть фантазиа, начертати, и сотвори кождо единому лицу общее с естеством быти дарованием, аще и в разнствии совершенства ко неким благоволи приложити оных образов удобному устроению и резным художеством безтрудно видимая умышленных устрояти подобия, единем по благодати, якоже Веселеилу, о нем же глаголет Господь к Моисею: наполних его духа Божиа, и премудрости, и смышлениа, и умениа во всяком деле[а], такожде Елиаву, о нем же рече: сия и сему смысленно сердце дах и смысл, да делают и творят все, елико заповедах тебе[б]; инем же многотрудным взысканием, якоже прочим всяческих хитростей художником, со многим постом и приносными блении то учение обретающим. Многим же и различным в подсолнечной сущим художеством, седмь точию между ими есть свободных, в сословии своем начало держательное древле у Еллин имеяху (по свидетельству Плиниеву) иконотворение, еже само разделяется шестеровидне: на столпное, еже есть из камене, древа, кости и иных крушцев точимых; образотворение лепительное, еже из глины и извести, воску, муки и тем подобных; лиятельное, еже из злата, сребра, меди и прочих огнем растопляемых крушцев; воятелное на бисерех и каменех честных; резателное на цках медных и ко изображению на хартиях; по сих шарописателное, еже само по толику протчиа виды превосходит, по елику тончае и живее вещь предприятую вообразует, подобие всех качеств светлее предъявляюще и по елику церкви есть употребителнее. Различным сим видом едино имя родное есть иконотворение, еже доволну имать похвалу от всех веков, стран и санов, зане везде бяше во велицем употреблении великия ради ползы своея: ибо образы суть живот памяти, память поживших, времен свидетельство, вещание добродетелей, изъявление крепости, мерт-

вых возживление, хвалы и славы безсмертие, живых к подражанию возбуждение, действу воспоминание; образы творят, отстоящая предстояти и в различных сущая местех в едино предъявлятися время. Чесо ради в древних вецех сие пречестное художество толико любимо бяше, яко не точию благородным в научение бяше его вдатися, но и славным царем земли к нему и сердца и руце си прилагати и кисть скипетру присовокуплше едино другому за украшение держати ниже не лепо. Зане аще Царь царей и Господь господей первый образотворец быти обретается, вскую царем земным образотворение не имать во похвалу написатися. Есть же первый образодетель сам Господь Бог, ибо он на скрижалех душевных перваго в мире человека образ своего Божества написа, свидетельствующу божественному писанию сице: и сотвори Бог человека, по образу Божию сотвори его; Он безплотен и неописан сый, яви себе во образе плотстем прародителем нашим, внегда яко человек в раи хождаше и глаголя с нима; Он Иакову Патриарху явися во образе утвердившагося на лествице; Он же Моисею показа задняя, яже суть плещи и рамы Его; Исаиа и Михей Пророцы видеша седяща на престоле, Аммос же стояше у требника Его; Данил виде во образе ветха деньми, яже вся образы быша, а не само естество Божие; Бога бо никто же виде нигде, по словеси сына Громова и наперстника Христова[в]. Тем же убо сам Бог всемогущий есть образотворец, а еже в десятословии запрещает образов творения, то разумно разсуждаяй обрящет, яко идолослужительных за Бога почитаемых образов творити возбраняет, а не просте образов, красоту приносящих, духовную пользу деющих и Божественная нам смотрения являющих. Сицевыя бо и сам Господь во законе писаний творити повелел есть: повеле херувимы ставити на киоте завета, повеле медянаго змия сотворити во пустыни и вложи в он силу целения огненныя болезни от змиев наносимыя. Еда убо Бог неизменный по своей воли изменися, или противное своей заповеди творит повеление? Не буди нам и помыслити тако; а Премудрый Соломон в пречестном оном храме и Богу зело улюбленом сотвори херувимы из масличиа древа, сотвори волы и львы из меди лияныя и иная тем подобная, не сотвори же противо заповеди Божии: ибо тако не благоволил бы Господь во храме том. Яве убо, яко не всякаго образотворения возбрани Господь, но точию того, еже образы за Бога безумным людем подаяше, имже несмысленнии человецы честь, единому истинному Богу должную, творяху; сицевии образы суть мерзость запустения, христианстии паки образы зело суть почитателнии, занеже они не за боги почитаются, ниже в них есть вещь образа говеется, но первым намерением первообразное, таже сего ради образ чтим бы-

вает, якоже и от приемлющих печать царскую целуется убо печать, но честь первее царя возносится; таже его ради и образу печати, а не воску содевается. Имамы образы от Господа и в новой благодати, сам бо Христос истинный Бог наш честный убрус[г] приложив к пречистому лицу своему, всяких шаров кроме[д], яко всемогущий Господь, предивный образ написа, посла и ко царю Едескому Авгарю. Дух же Святый не образ ли сотвори, егда в образе голубя явися на Иордане? Еже убо сам Господь прописует нам, того писати вскую не подобает?

Не точию же сам Господь Бог иконописательства есть художник, но и всякое сущее зрение чювствия подлежащее тайную и предивную тоя хитрости имать силу; всякая бо вещь аще представится зерцалу, а в нем свой образ написует дивным Божия премудрости устроением. Оле чюдесе, кроме чюдесе образ пречюдный бывает, иже движущуся человеку движется, стоящу стоит, смеющуся смеется, плачущу плачет и что-либо ино деющу дест, всячески жив является, аще ни телесе, ниже души имать человеческия; подобне (в) воде, на мраморе и на иных вещех добре углаженных всяких вещей образы в единой черте времене, всякаго трудоположения кроме, пишемы быти видим. Не Бог ли убо сам и сущим естеством учит ны художеству иконописания? Темже церковь, право в Бога верующих мати, в начале благодати восприят иконныя святыя, яко же образ лица Христа Бога, от Него Самого на убрусе начеестественный изображенный, образ присноблагословенныя Божия Матери от Луки святаго написанный, емуже принесенну бывшу к самой Пресвятей Богородицы, благодать свою в нем быти провече; прият Иов честный образ Христа Бога нашего, егоже постави кровоточивая жена во благодарствие Христу Богу за исцеление язвы тока, егоже прослави Господь многими чюдесы, занеже при ногу его израсташе некое зелие, еже многих недуги исцеляше; написа честную икону Христа Бога нашего Никодим святый, юже послежде законопреступныи иудее ругателне распяша, и бысть прославленная чюдесы многими, якоже воспоминает о сем Афанасий святый и собор вселенский седмый в деянии четвертом. Суть иныя иконы святыя безчисленно многия, от святых отец воспоминаемыя, ихже множества и чудеса от них содеянная и доныне от премногих творимая Той числом объяти доволен, Иже весть огнь мерилы свесити, ветров дыхание смерити, и дождя падающа капли считати. Тоя красоты церковныя и Божественныя благодати ненавистник дьявол, якоже на образ Бога во Адаме созданный велий порок и скаредость наведе лукавым прелщением, тако и на святыя иконы нестерпимую хулу чрез своя слуги наношаше, идолы я именуя, свет тьмою нарицая и благоволение небесное адским

называя смрадом, чесо ради мнози поборницы православия многи муки претерпеша, якоже всего странам востока тех святою обагритися кровию о чести святых икон, яже едва по многих летех на седмом соборе вселенском возвратися им, егда паки в храмы Божия всечестно внесошася с неизреченным православных веселием. Аще же и изсечени быша от злых мучителей, обаче не изсекоша, но мучителие мечем казни Божия, вечно посечени; аще сожигаеми бяху, не сожгошася, но томителне вечнаго адскаго страждут огня жжение; аще топле (ни) в мори бяху, не истопоша, но беззаконии гонителие в бездне геенстей, яко Фараон в мори потопе[е], предостойно мучителя воздаяние. О всеправеднаго гонителем отмщения Божия, еже мы ведяще, любезно иконы святыя почитаем, лобызающе, и поклоняемся, ум наш возводяще ко первообразным; к тому и прилежим, еже честному оных писанию художества благоискусне научитися; воображением лиц и деяний угодников Божиих любезно память добродетелей их написуем в душах наших, тщимся мученическая страдания живо изображати, во еже бы зрящих сердцам к болезнованию возбудившимся заслуг их общником бытии. Тако подвижеся иногда к сердечному сожалению святый Василий Великий образом Варлаама святаго руку си на сожжение давшаго, ливана же идолом пожрети неизволшаго; узрев бо его святую икону, внегда ему слово о нем похвальное вещати, возгласи сице: радуюся, яко лучше иконописателие изобразиша руку его за Христа сожженную, нежели аз описах словом; отхожду, рече, добрых мученика дел писанием от вас побежден; веселюся сицевою вашея крепости победою одолен, вижу руки во огни, борьбу изящнее от вас написанную; вижду борца на вашем образе изряднее изображеннаго. Тако бы всем нам святыя иконы писати подобало, во еже бы всем, якоже Василию Великому, о них удивитися и подобная к ним глаголати. Вемы бо, яко проклят всяк человек творяй дело Божие к небрежением; но увы нерадению нашему, яко земных прибытков паче, неже славы Бога небеснаго ищуще, с небрежением сие дело Божие творили. Мнози от нас, имуще искусство художества, смеху паче, нежели благоговеинства и умиления достойная пишут, имже ярость Божию на себе поощряют и поруганию чюждестранных себе представляют, с великим людей честных усрамлением, о нем же аз грешный ревностию дома Божия снедаем, любяй же благоление храма Его святаго, сожалих себе. Имея же от Господа Бога талант иконописательства, моей худости врученный ко еже дати ми его торжником, не хотех скрыти его в землю, во еже бы ми за то осуждения не прияти, но потщахся Богу поспешьствующу чином искусным иконописательства а л ф а в и т художества сего, еже есть вся члены телесе человечека-

го, нашему художеству во употребление приходщия по различному требованию написати, и на медных дщицах извояну быти, ко еже напечататися ему искусне во образ и ползу всем люботщателем честныя хитрости сея, надеяся, яко вси благодарне сей залог любве моея восприимут, внегда узрети им, яко много поспешествовати может, ко еже и лепо икон святых совершати писание. Аз же то само их любоприятие за достойное трудов моих иждивения восприиму воздаяние; тако бо благое преблагому Богу, мне врученна таланта принесу приплодование и небеснаго не лишен буду возмездия; к нему же надеждою простираяся моею, вся вы, их же ради положих труды сия, прилежно молю о теплую молитву ко Господу о еже оставитися согрешением моим и во еже бы ми образы Его Самого и Божественных слуг Его на земли писавшу, само лице Его Божественное и всех Его угодников зрети во царствии небесном, идеже честь Его и слава воспевается от всех сил небесных ныне и в бесконечныя веки веком. Аминь.

Дмитрий Соснин

О святых чудотворных иконах в Церкви христианской

⟨...⟩ Чудеса вообще не должны быть слишком часты. Они совершаются для достижения высочайших целей в царстве Благодати, для исполнения премудрейших Божественных планов о человеке: следовательно они и могут быть при обстоятельствах, особенно важных, которые бы могли расположить нас к нравственной перемене и обращению к Богу. Они должны потрясать все существо наше, ослабленное и усыпленное грехом, и поражая видимою своею частию, как небесным светом, внешнее чувство наше, проникать в дух наш, и как *живое и действенное Слово Божие*, не письменем, но самым делом проповедуемое, *проходить* даже *до разделения души же и духа, членов же и мозгов, и судить помышлениям и мыслям сердечным*. Посему должно, чтобы такие высокие явления непосредственного содействия Божия человекам не были учащаемы: дабы наше чувство от частого потрясения или совсем не расстроилось, если оно слабо, или не привыкло к ним, если твердо и жестоко, и не стало почитать их за нечто обыкновенное в бытии мира и человеков. Так, гром сильный и частый или приводит в совершенное расстройство слух и ум человека, или совсем перестает производить в нем впечатления. Итак, чудеса не могут совершаться от всех Икон, коими благочестие людей украшает во множестве храмы и домы свои: ибо в таком случае надлежало бы быть непрестанным чудесам на земле, освященной почти бесчисленным множеством Икон.

Того же требует обязанность с нашей стороны особенного, глубочайшего благоговения к Чудотворным Иконам. Непосредственные орудия и вместилища Божественной силы должны быть от нас чтимы с особенным благоговением. Припомним, в каком уважении был священный Кивот у Евреев. Зная, что он есть жилище Господа, сидящего на Херувимах (2 Цар. 6, 2), Евреи не смели без священного трепета взирать на него, и ког-

да надлежало переносить его в Скинию или в Храм, то совершали сие не иначе, как при всеобщем священнейшем торжестве всего народа. Таковое же уважение мы должны оказывать к Св. Иконам, в которых Бог видимо открывает Свое присутствие, и чтить оные с глубочайшим благоговением, возводя свое почитание от Изображения к Тому, кто изображен, и кто в нем обитает. Но по сему самому таковые Иконы и должны быть редки. Ибо, если бы мы везде сретали непосредственные орудия силы Божией, то сие самое ослабило бы в нас чувство уважения к ним, а затем легко и к самому Действующему чрез них. Ибо естественно, что чем чаще встречается нашему взору какой-либо предмет, тем менее он нас трогает и поражает, сколько бы сам по себе ни был величествен. Это видно на всех предметах естественных, чрез которые так же, в известном смысле, постоянно совершаются чудеса над нами, но которые по тому самому мы хладнокровно и без уважения употребляем в жизни. Так, пища и питие чудесно споспешествуют продолжению нашей жизни, равно как возрастанию и укреплению тела: но мы принимаем их часто, совсем не представляя, что в них и чрез них действует сила Божия, без которой мы сами и *локтя возрасту своему приложить не можем* (Матф. 6, 27.).

Но главнейшая причина того, что чудеса могут совершаться и совершаются только при некоторых Иконах, а не при всех, заключается в состоянии духа большей части людей. Мы уже заметили, что многие из Христиан имеют веру, саму по себе слабую, которая, впрочем, милосердым Господом не отвергается, а при явлении пред ними опытов Божественного чудодействия может соделаться живою и крепкою, как вера Фомы. Посему, когда таковые, приходя в Храм, приближаются к священным Иконам с молитвою к Богу о подаянии скорой помощи в различных обстоятельствах, в коих всякая земная помощь и сила недействительны, то для возбуждения в них живой и крепкой веры, и приведения ее в то высокое состояние, где она соединяется с Божиею силою, нужно, чтобы от Иконы, которой предстоят, уже были им известны совершившиеся прежде различные чудеса, которые бы и не позволяли душе нимало сомневаться в Божественной готовности вспомоществовать и в настоящее время, и в возможности человека принять сию помощь. Чем более таковых опытов и чем ближе они к нашему времени, тем сильнее и пламеннее бывает и вера наша. Они, подобно светлым лучам неба, разгоняют в душе, требующей небесной помощи, мрак сомнения и неизвестности о будущей судьбе и исполнении желаемого, и сильнее всякого слова уверяют, что *как прежде всеблагий Бог творил здесь чудеса, подая помощь и милость Свою человекам по молитве и вере их, так*

и ныне Он, яко вечная и неизменяющаяся Любовь, готов и силен подать помощь всякому вопиющему к Нему. Пред Иконою, от которой не видели исходящей силы чудес, мы менее имеем священного трепета, и надежда получения скорой и видимой помощи свыше менее действует в нашем сердце. Но когда бываем в Храме, в котором уже многократно видим был чудодействующий Перст Божий; предстоим священной Иконе, от которой уже многие, лишенные человеческой помощи, получали чрезвычайную небесную помощь; когда с нами вместе предстоят тысячи, с надеждою таковой же помощи: тогда всякое сомнение ума должно исчезнуть, и во всяком сердце неожесточенном должна раскрыться во всей силе Вера (в коей, собственно говоря, и заключается причина чудес). Еще более сия сила веры возбуждается в нас тогда, когда обдержимые какою-либо напастию или недугом, мы приступаем к такой Иконе, которая прославилась чудесами в избавлении людей именно от сего бедствия или болезни. Тогда, если только чисто сердце человека, и не высокоумствует разум, как бы невольно возбуждается вся сила духа к верованию, по мере того, сколь тяжка напасть или болезнь, побуждающая вопиять к Богу, и сколь величественно Бог являл при Иконе Свою помощь и избавление. Отсюда изъясняется то, что внимательные читатели священных сказаний находят в описании чудес от Икон; то есть, что многие из них, хотя прославились чудесами всякого рода, но некоторыми преимущественно, так что Православный народ, в известных состояниях духа и тела, и спешит более к ним, нежели к другим, для получения помощи [1]. Так мы подвергшись болезни, хотя внемлем всякому подающему нам совет, но без надлежащей доверенности: когда же является врач, известный множеством опытов исцеления обдержащей нас болезни, то получаем доверие к нему и надежду на его опытность; и сие доверие чрезвычайно много содействует силе употребляемых им врачеств к нашему исцелению. Различие здесь только то, что в последнем случае наша доверенность к врачу, действуя на все расположение нашего духа, а чрез него и на сложение тела, производит часто в нем переворот и сама служит *непосредственным* пособием к скорейшему восстановлению здоровья, а в первом вера служит только *средством* к скорейшему призванию Божией помощи, избавляющей от всякого зла; но в обоих избавление бывает по мере нашей веры. Посему Дух Святый, как в первые Бого-

---

[1] Так мы, вникая в последование чудес при Св. Иконах, находим, что при Иконе Б. М. Тихвинской происходили, кроме других преславных чудес, преимущественно исцеления от слепоты и болезни очей; при Иконе Б. М. Толгской чаще других совершалось чудо избавления от потопления; от иконы Б. М. Донския избавление от врагов в брани.

светлые времена Христианства не во всех, достойных дара Благодати, являлся видимо чудодействующим, но во множестве Святых Своих разделял дарования, и только некоторым сообщал *действия сил по мере веры* (I Кор. 12, 4—11), так и во времена последующие, когда взор и ум человеков вместо одушевленных орудий небесного милосердия стал обращаться к неодушевленным, хотя при всех Священных Иконах присущ Своею силою, но некоторые избрал особенными для Себя орудиями, дабы вера смертных, вековыми опытами чудотворения при оных возбуждаемая, могла вполне раскрываться и утверждаться. Посему же, в древние особенно времена, когда люди еще не знали, где, при каких Избражениях угодно Богу преподавать смертным Свою благодатную чудодейственную силу, и куда преимушественно им должно обращаться с молитвами, Он сам на некоторые Иконы, особливо писанные рукою чистою и святою, как на действительнейшие орудия Его милосердия указывал им, предваряя Своими чудесами молитвы их, и нередко Сам являл нам новые, неизвестною рукою писанные, Свои Изображения: и вот вероятное происхождение Икон *Явленных*! Впрочем, если где вера человека может быть жива и действенна и без пособия прежде содеянных чудес, там она по свойству своему может производить новые чудеса. Почему и в наши времена иногда прославляются чудотворениями Иконы, которые прежде сего дара в себе не являли [2].

---

[2] Так, например, Образ Спасителя в Берлюковской Пустыни прежде не был известен как Чудотворный, и прославился чудесами в самые новейшие времена [a].

Николай Надеждин

Изображение Божией Матери

⟨...⟩ Полная и подробная история художественных изображений Пресвятой Девы была бы в высшей степени занимательна и поучительна. Она доставила бы любопытнейшую главу общей истории искусства, и с тем вместе дала бы столько пищи благочестивому размышлению, столько наслаждения благоговейному чувству. В ней изобразилась бы четкими, красноречивыми буквами, внутренняя история развития христианских идей и проявления христианской жизни во все эпохи, у всех народов Европейского Запада.

Кто-то из современных мыслителей сделал уже весьма справедливое замечание, что Западная Европа как бы разделяется между двумя основными символами христианства: Распятием и Мадонною. Это разделение соответствует двум главным народностям, из которых составляется население Европейского Запада. Суровый гений Тевтонский, сильный более мыслию, нежели чувством, расположенный преимущественнее к высоким потрясениям, чем к впечатлениям тихо, сладостно изящным, есть по превосходству чтитель Креста. Напротив, светлое воображение народов происхождения Романского предпочтительнее услаждается ликом Мадонны. Различие, имеющее глубокий смысл и неисчислимые во всех отношениях последствия! Ограничиваясь одним только искусством, нельзя не заметить, что там, где господствует знамение Креста, и все прочие явления художественного творчества отличаются преобладанием идеи над формой, отпечатлевают на себе предпочтительно характер высокого: там архитектура возводит колоссальные готические громады, вонзающиеся в небеса гигантскими шпицами, оставляющие земле только мрачные, таинственные святилища, из глубины которых душа, смятенная благоговейным трепетом, невольно сама рвется выспрь, забывая все

дольнее; там и поэзия изливается преимущественно в мистических гимнах, звучащих неуловимыми тонами воздушной эоловой арфы, уносящимися и уносящими в беспредельность. Напротив, где царствует Мадонна, все дышит кротким, мирным очарованием, запечатлено пленительною границею, светлым, отрадным, упоительным изяществом. Возьмите Кельнский Минстер и Миланский Домо! Сравните «Мессиаду» Клопштока и «Божественную Комедию» Данта! Здесь еще можно видеть и черты сходства; но с какими разительно противоположными оттенками! Зато «Освобожденный Иерусалим» Тасса, или древний классический Пантеон, наброшенный на рамена Ватиканского-Святилища исполинским гением Микель-Анджело!..

Нельзя также не заметить, что Италия, страна, предпочтительно из всех Романских стран посвятившая себя Мадонне, отличается на всем пространстве Европейского Запада постоянством и обилием религиозного чувства. В нее не проникают бури и мраки, возмущающие мирный покой веры в других частях Западной Европы. Лик Божественного Младенца, покоющегося в объятиях Пресвятой Девы, точно служит для ней заветным палладиумом [a], обеспечивающим ей непоколебимую безмятежность младенческого доверия и девственной преданности таинственному, животворному водительству христианства.

На Востоке, к которому принадлежим мы по праву духовного рождения, искусство не приняло участия в движении Запада. Там священная живопись осталась непоколебимо верна своему древнему символическому характеру. Но благоговение к Пресвятой Деве нашло себе другие неистощимые способы достойного выражения. Вместо палитры и красок призвано было к служению живое слово, живописное, конечно, не меньше, если не больше кисти.

Вслушайтесь в наши церковные песни, которых богатством и звучностью можем мы справедливо гордиться пред всем христианским миром. Их высокая, божественная поэзия, нигде не выражается с таким блеском, с такою силою, как в молитвенно-хвалебных гимнах Богоматери.

Впрочем, и священная живопись Востока дозволяет себе особенное разнообразие именно при изображении таинственного лика Пресвятой Девы. В особенности у нас, на святой, благочестивой Руси, образ Богоматери имеет множество особых форм, освященных издревле благословением Церкви.

Невозможно исчислить всех наименований, которыми ласкающееся дитя осыпает любимую мать. Точно так же неисчислимы и те изображения, в которых Православная Церковь представляет взорам и сердцу младенчествующих во Христе

образ Той, в Которой все, прибегающие с детскою любовию, обретают нежнейшую, попечительнейшую Матерь. Эти изображения, в которых, собственно говоря, переводятся на полотно восторги благочестивого чувства, так красноречиво выражающиеся в наших церковных песнях, можно назвать «лирическими». Каждое из них есть не что иное, как воплощенное в чертах и красках приветствие любви, преданности, молитвы. Сверх того нельзя не заметить, что все они отличаются характером нежного, растроганного чувства, ищущего потопить свои земные скорби и печали в лучах небесного идеала, представляемого благодатным ликом Святой Пренепорочной Девы. Это доказывают самые наименования, принятые Церковью для разных изображений Богоматери; как-то: Всех Скорбящих Радость, Утоление Печалей, Взыскание Погибших, и т. п. На дне морей, раздираемых свирепыми бурями, зарождается драгоценный перл. В тайниках души, истерзанных пытками скорбей, воспитывается молитва и упование, вера и любовь, поэзия и искусство...

В наше время искусство, поэзия, гений, вдохновение, если не на душе, то на языке у каждого, кто только имеет притязания на образованность, кто принимает или хочет казаться принимающим участие в успехах века. Странно, но тем не менее справедливо, что современное общество, единогласно обвиняемое в грубой положительности, в сухом и холодном эгоизме, в отсутствии всех чистых, бескорыстных, святых помыслов и порывов, что оно, в тоже время, столь же основательно может подвергнуться укоризне в чрезмерном пристрастии и предпочтении, в привязанности безотчетной и часто безрассудной, почти фантастической, к тому, что относится прямо к сердцу, чуждо по существу своему всех расчетов и видов, имеет корень и питание непосредственно в чувстве: к творчеству, к искусству, к поэзии! В самом деле, в нынешнем мире нет, по-видимому, другого увлечения, другой страсти, другого энтузиазма, кроме как к созданиям, ознаменованным печатью изящества, облитым сиянием художественного, единственного в наше время, вдохновения. Счастливый стих, поэтический аккорд, своеобразный удар резца или кисти возбуждают всеобщий восторг. Оригинальное произведение искусства — будет ли то поэма или оратория, статуя или картина — составляет эпоху! Герой, пред которым все преклоняется с благоговением, на которого отовсюду сыплются венки и рукоплескания — есть художник! —

Самая строгая мораль ничего не может сказать против этого направления, рассматриваемого в своей сущности, в своих основных началах, в своем внутреннем значении. Чувство эстетическое, симпатия к прекрасному и высокому, есть одна из

высших, благороднейших стихий нашей природы. Развитие ее всегда более или менее знаменует торжество духовного элемента жизни человеческой. Красота есть подруга истины и добродетели. В ее светлом образе истина становится привлекательнее, добродетель любезнее.

Но всему должны быть границы; все должно иметь свою меру. Всякое излишество есть уклонение от законного порядка, ибо нарушает гармонию, которая составляет основу бытия, есть душа жизни. В области чувства, которого характер есть беспредельность, законность выражается строгою разборчивостью относительно предметов. Расточать чувство на предметы недостойные, значит употреблять во зло его святыню. Горе, если божественный огонь возжигается на алтаре кумиров, вылепленных из земной грязи и пыли, обольщающих только слепую, плотскую чувственность! Горе, если в лучшие минуты одушевления сердце вместо истинной красоты обнимает пустой, лживый, бессущный призрак!

Итак, пусть любовь к прекрасному, сочувствие к гениальным вдохновениям, страсть к искусству, горит и согревает наше холодное, равнодушное, бесчувственное время! Но разливаемая им теплота должна иметь свой источник в животворном солнце истинной красоты, не в темных горнилах мирской, лживой прелести! И здесь-то искусству предлежит показать всю высокость своего смысла, оправдать всю важность своего назначения. Оно должно своими созданиями направлять порывы чувства к святой, единственно достойной их цели. Оно должно служить красоте, в тесной непосредственной связи с истиною и благом.

В религии истина и благо достигают высшей степени своего проявления на земле, своего приближения к человечеству. Сюда следовательно должно стремиться искусство. Здесь единственно достойный храм для высоких священнодействий творящего гения.

Так действительно и было в те счастливые времена, которые остались в воспоминаниях истории с блистательным именем «золотых веков» искусства. В эти золотые веки поэзия, музыка, зодчество, скульптура, живопись были непрерывным славословием Божества. Древние языческие Музы в век Эсхилов и Софоклов, Фидиасов и Праксителей, Апеллесов и Зевксисов, жили на священных высотах Олимпа. Христианское искусство при Дантах и Тассах, при Рафаэлях и Микель-Анджелах было если не исключительно священно-служебное, то, по крайней мере, во всех своих проявлениях глубоко религиозное.

С благородной патриотической гордостью мы, Русские, можем сказать, что у нас искусство, при всей своей юности, не со-

вратилось с пути, который один вполне его достоин. Это особенно замечательно в живописи, которой лучшие, блистательнейшие создания освящены религиозным, благочестивым вдохновением. Кто хочет видеть торжество кисти Русской, тот должен идти в храмы, которые сами по себе составляют великолепнейшее украшение нашей северной Пальмиры[6], и здесь, склонясь в восторженной молитве пред святыми иконами, уносить потом признательное благоговение к могучей руке Брюлова, Шебуева, Басина и Бруни...

Конечно, могущество веры так полно, так всесильно, так живо и действенно в самом себе, что ему нет нужды ни в каких сторонних пособиях, ни в каких внешних украшениях. У нас, еще больше, чем где-либо, молитва не требует художественных усилий кисти, чтобы изливаться со всей искренностью, со всем жаром, пред святою иконою. Сердцу, издетства напоенному благочестием, достаточно всякого символа, лишь бы он изображал точно и верно свою идею, лишь бы он был принят и освящен материнским благословением Церкви.

Даже, говоря искренне и беспристрастно: не больше ли примеров истинной веры и истинного одушевления встречается в мирных сельских храмах, или под скромной крышей бедной деревенской хижины, перед домашней киотой, наполненной простыми, бесхитростными изображениями христианской святыни? И одно ли кроткое, патриархальное чувство простого поселянина так непритязательно? Кто из нас, как бы глубоко ни отведал от чаши современного просвещения и образованности, кто в свою очередь не испытывал сладкого умиления, преклоняясь пред заветным благословением отца, или лобызая крест, повешенный рукой любящей матери?...

Благословенна сила веры, преклоняющая во прах нашу суетную гордыню пред одним могуществом нагой, неукрашенной ничем мысли; разливающая тусклым блеском лампадки, теплющейся пред простым образом Святой Девы, божественный свет и небесную тишину в душах, для которых темно и тревожно при ярком пламени мирской мудрости, при потешных огнях земного соблазна!...

Но благословенно и искусство, когда оно другими, ему одному известными путями, достигает той же цели, производит те же благотворные, спасительные впечатления! В суетах и тревогах светской жизни, к несчастию так тесно связанных с современною образованностью общества, когда-то еще выпадут светлые минуты, доступные торжеству нагой мысли над огрубелым, развращенным, или, по крайней мере рассеянным, безрассудно истощенным и изможденным чувством? Но вот слух проходит о лике Святой Девы, воспроизведенном кистью зна-

менитого художника... Толпа стекается вокруг чудного полотна: одних влечет любопытство, других избыток праздного времени, третьих просто раболепство общественному мнению, требования приличия, каприз моды. Никто нейдет с тем, чтобы молиться; мало даже ищущих прямого эстетического наслаждения. Вот собрались они, эти представители и представительницы века, эти львы и львицы высшего, образованного общества, с воспоминаниями о вчерашнем бале, с надеждой на сегодняшний концерт или спектакль... Минута внимания... и волшебное могущество искусства начинает действовать... Нет сил противиться. В тусклых, полусонных глазах, загорается живое, яркое пламя. Сердце расширяется, объемлется благоговейным волнением, проникается сладостным трепетом. Священный образ невольно внедряется в потрясенную душу, наполняет ее собой, овладевает ею безусловно и безгранично... Новые чистейшие помыслы возникают, новые возвышеннейшие чувства воздымают грудь; и — уста невольно шепчут тайную, святую, благоуханную молитву...

Вот истинная цель, вот истинное значение и торжество искусства!...

Анатолий (Мартыновский)

О иконописании

⟨...⟩ 4. Для каких целей Св. Церковь ввела в употребление св. иконы?

Св. Церковь призвала в свою область живописное художество с тем, чтобы возвысить его до тех высоких идей, которые едва доступны уму человеческому, чтобы сообщить живописи направление, достойное всех усилий дарования, ниспосылаемого свыше, именно: чтобы произведения живописи сделать сообразными с теми самыми целями, для достижения коих Церковь употребляет Священное Писание и проповедание истин Христианской веры и деятельности живым словом.

1. Главная цель иконописания содействовать живому проповеданию предметов веры и Священных событий, благодетельных для всего человеческого рода, к насаждению и углублению их в сердце человеческом. Древние Греки искусство выражать письменами мысли и живопись называли одним словом γραφή — *письмо*. По сей причине и у римлян, вместо нашего выражения *рассматривать*, употреблялось слово — legere — *читать* изображения [1]. Может быть, такой образ выражения произошел от того, что до изобретения букв у некоторых народов понятия о вещах изображались знаками, имевшими некое сходство с предметами, на которые хотели указать. Такие знаки сперва сокращены в иероглифические начертания, а потом заменены буквами или условными чертами, означающими звуки, из коих состоит человеческое слово. Но не входя в исследование о сем предмете, нельзя не заметить, что хорошо написанные иконы можно уподобить буквам, чрез которые духовные предметы как бы исходят в мир явлений. И опыт доказывает, что «живопись, как говорит Св. Григорий Великий, для незнающих письмен такую же приносит пользу, какую писание умеющим читать: потому что необразованные, взирая на произведения живописи, усматривают то, чему по вере должны следовать, так что по ним учатся незнающие письмен» [2].

От сего происходит, что в древности многие иконы писали

почти иероглифически, т. е. с такими символами, которые при воззрении на икону скорее могли сообщить понятие изображаемого предмета, например, Иоанна Крестителя изображали с крыльями [3], потому что об нем чрез пророка Малахию Дух Св. предрек: *Се аз посылаю Ангела моего пред лицем моим* [4]. И доселе Иконописцы, по известным причинам, Апостола Петра пишут с ключами [5], Павла с мечом, каждого из четырех Евангелистов с одним из четырех лиц Херувимов, явившихся в видении Пророку Иезекиилю [6]. Будучи орудием Церкви к озарению людей светом истинной веры, которая везде, куда только проникла, разогнала мрак языческих заблуждений, иконописание не только не подвергает верующих опасности впасть в идолопоклонство, но даже предохраняет от него, так что История не представляет примера, чтобы где-либо христиане такое же имели понятие о иконах, какое язычники о своих идолах. Как портрета какого-либо знаменитого лица, например, Государя, ни один самый необразованный Христианин не почтет за самое то лицо, которое представлено на портрете; так не сочтет он иконы за тот самый предмет, который на ней изображен [a]. Он только не в состоянии выразить ученым образом своих мыслей, но понятия его верны. В истине сего сомневающийся легко может удостовериться, вслушавшись в беседы наших простолюдинов, какие между ними бывают при стечении их в храмы или знаменитые монашеские обители. При взгляде на изображения, обратившие на себя их внимание, они, если сами не знают, всегда стараются найти кого-либо, кто бы им изъяснил предмет, представленный на иконе. Таким образом, Иконописание становится для простого сословия людей как бы иероглифическим Катихизисом, по которому народ приобретает понятия о предметах религии.

2. Также доказано опытом, что по причине повреждения нашей природы, всегда склонной ко злу, в мире сем, исполненном соблазнов, и высшего сословия люди, самые образованные, для преспеяния в святости жизни сознают потребность окружать себя символами Божественного вездеприсутствия, возбуждающими благочестивые чувствования. А можно ли для сей цели придумать символы поразительнее икон? В сем смысле говорит Григорий Великий в письме к некоему Секундину: «Я послал тебе иконы (Спасителя, Божией Матери, Св. Апостолов Петра и Павла), которые ты просил написать для тебя. Ибо мне весьма приятно твое требование, так как ты всем сердцем и желанием ищешь того, коего образ желаешь иметь пред очами своими, чтобы ежедневное чувственное созерцание соделало тебя опытным (в деле спасения) и взирая на икону, ты пылал любовью к тому, коего желал иметь образ» [7].

С противной стороны, не от того ли с усилением растления нравов в ином доме вовсе не видно икон, чтобы они не напоминали живущим в доме о суде Божием, о вечности и других истинах Христианства, страшных для нераскаенного грешника?

3. Производя в нас благочестивые ощущения, иконы служат сверх того сильным побуждением к подражанию добродетелям, как бы олицетворенным в жизни Спасителя и благоугодивших Богу своими подвигами. Еще язычники утверждали, что преспеянию в добродетели много содействует живое воспоминание, по которому бы, как бы пред очами нашими, представлялся образ какого-либо важного, добродетельного мужа [8], без сомнения потому, что «как живописцы,— по замечанию Св. Василия Великого,— когда снимают с каких-нибудь изображений копии, часто взирая на образцы, стараются перенесть с них подобие на свое произведение, так и старающиеся об усовершенствовании себя в каждой в частности и вообще во всех добродетелях, как на живые некие и действующие изображения должны взирать на жизнь Святых и подражать тому, что в них хорошо» [9]. Греки и Римляне выставляли в открытых местах изображения и статуи своих героев для поощрения соотечественников к подвигам самопожертвования в пользу своего отечества. Тем более для блага всего человечества необходимы побуждения к подражанию Христианским добродетелям Праведников, прославляемых церковью [10].

4. По опыту известно, что возбудив в сердце нашем благочестивые ощущения, иконы, написанные соответственно своему назначению, окрыляют дух наш благоговением и молитвой к Богу, что устремленный на них взор, сосредоточивая наши мысли, укрепляет душевные силы в молитвенном подвиге. Если же испытывая столь благодатное от икон одушевление, христиане, руководствуемые Св. Церковию, благоговейно чествуют самые иконы, то воздаваемое им чествование не есть ли только выражение нашего благоговения к самому Богу и любви в отношении к тем, коих лики представлены на иконах? Менее ли оно естественно признательности, по которой добрый сын целует изображение своих родителей, а верноподданный с почтительной любовию взирает на портрет своего Государя? «Мы, верные,— говорит Св. Афанасий,— не по иному побуждению чествуем иконы, как по любви к тем, которые изображены на иконе. И в этом случае поступаем подобно тому, как поступает сын, приветствуя родителей» [11]. А по словам Св. Григория Папы, «мы не пред иконою, как пред Божеством, повергаемся; но воздаем поклонение Тому, коего посредством иконы воспоминаем или рождение, или страдание, или сидение на Престоле [славы]» [12].

Вот для каких целей Св. Церковь освятила употребление икон и предписала чествовать их. Она желает, чтобы оне были поучительны, возжигали в нас дух благочестия, возбуждали к подражанию добродетелям, как бы олицетворенным в жизни Спасителя и Святых, доставляли нам подкрепление в молитве и были как бы проводниками нашего благоговения к Богу и общения со Святыми. «Аки Царским путем шествующе,— говорят Св. Отцы седмого Вселенскаго Собора,— последующе Богоглаголивому учению Св. Отец наших и преданию Св. Церкви (веми бо, яко сия есть Духа Св. в ней живущаго) со всякою достоверностию и тщательным разсмотрением определяем: подобно изображению честного креста, полагати во Святых Божиих Церквах, на Священных сосудах и одеждах, на стенах и на дсках, в домах и на путях, честные и Святые Иконы, написанные красками и из дробных камений и из другого способного к тому вещества устроемые, якоже иконы Господа и Бога и Спаса нашего И. Христа, и непорочныя Владычицы нашея Св. Богородицы, такожде, и честных Ангелов, и всех Святых и Преподобных мужей. Елико бо часто чрез изображение на Святых иконах видимы бывают, потолику взирающии на оные подвизаемы бывают воспоминати и любити первообразных им и чествовати их лобызанием и почтительным поклонением, не истинным по вере нашей Богопоклонением, еже подобает единому Божественному естеству, но почитанием по тому образу, яко же изображению честнаго и животворящаго креста и Св. Евангелию и прочим Святым, фимиамом, и постановлением свещей честь воздается, яковый и у древних благочестивый обычай был»[13]. Ибо честь «воздаваемая образу, преходит к первообразу, и покланяющиеся иконе покланяются существу изображенного на ней»[14]. Сообразно с сим и на Соборе, состоявшемся в Москве 1667 года, на коем кроме Московского, присутствовали Патриархи Паисий Александрийский и Макарий Антиохийский, положено: «еже призрети оком благоразсмотрения на писание честных и Святых икон и на иконописатели, да оныя лепо, честно, со достойным украшением искусным разсмотром художества пишемы будут, воеже бы всякаго возраста верным, благовейная очеса си на ня возводящим к сокрушению сердца, ко слезам покаяния, к любви Божии и Святых его угодников, и подражанию житию их Богоугодному возбуждатися, и предстояще им мнети бы на небеси стояти себе пред лицы самых первообразных»[15]. ⟨...⟩

6. Критический взгляд на церковно-историческую живопись школ италиянских и вообще новейшую

Правильность и свобода рисунка, глубокое изучение Анатомии человеческого тела, искусное размещение света и тени, правильность в подборе цветов, верность и чистота кисти, искусство в расположении и соблюдении разнообразия лиц, знание перспективы или оптического расстояния предметов, усовершенствование механизма и знание всех новейших открытий и способов живописного художества, бесспорно, в большей или в меньшей мере принадлежит исторической живописи, называемой вообще Италианской. Она произвела многие лики Апостолов почти образцовые, создала многие идеалы Святых в духе Римской Церкви, стараясь с напряженным усилием увековечить подвиги своих Францисков, Домиников, Лойлов, Розалий, Терезий и проч., выставила многие исторические картины, отличные по сочинению и размещению на них действующих лиц и по искусному сочетанию светотени и т. д. Но образовавшись под влиянием истуканов и барельефов, представляющих противные Христианскому духу предметы языческой религии, во время господствовавшего в Италии растления нравов, ввела в свои произведения своеволие, оскорбительное для истинно Христианского чувства, изменила облачения (костюмы) Богоматери и других Святых, освященные древностию, и воспламененная пластическими произведениями языческих художников, без всякой нужды, кстати и некстати стала выказывать свое искусство в обнажении различных членов человеческого тела; а под именем Ангелов на всех своих произведениях изображать языческих гениев в таких своевольных положениях, в каких не представляли их и языческие художники.

Доведенная на таких условиях до высочайшего совершенства, Италианская живопись сделалась образцовой для живописцев других стран, так что все почти безотчетно принялись превозносить ее произведения и подражать им. А как всякое подражание, естественно, слабее своих подлинников, то оно в области живописи породило множество произведений уродливых, предосудительнее изделий Италианской кисти. Казалось бы, что время и беспристрастное соображение, чего требует Св. Церковь от живописного художества, постепенно должны были охладить фанатическое удивление вместе с безотчетным подражанием произведениям Италианской живописи. Но оно с равною силою, как в других странах Европы, так и в нашем отечестве, доселе господствует оттого, что призванные природным влечением в область художеств вступают на поприще живописного и продолжают свои подвиги, не получив пред-

варительно основательного религиозного воспитания, не стараясь приобресть сведений о духе Св. Писания, о жизни первобытных Христиан, о подвигах благоугодивших Богу своею жизнью. Между тем как, если бы наши живописцы отвергли тот предрассудок, будто Италианская живопись достигла крайнего предела совершенства, будто предписанные ею условия суть непреложные правила, будто формы, в каких явились ее произведения, неизменны; с другой стороны, еслиб избравшие для себя Церковно-Историческую живопись были проникнуты духом истинного Православия, духом восточной Церкви, старались быть христианами в полном значении слова, и с бескорыстным самоотвержением посвятили себя олицетворению великих идеалов Христианства, то в прославленных, возвеличенных именем образцовых произведениях Италианских школ усмотрели бы столь неизвинительные недостатки и погрешности, что сии образцы представились бы не более как плодами жалкой восторженности и болезненного воображения Италианских художников, ни мало не соответствующими той цели, для достижения коей Св. Церковь призвала в свою область живописное художество.

В подтверждение сказанного взглянем беспристрастно на прославляемые до бесконечности произведения живописи Италианских школ. Во главу их обыкновенно ставят известные картины Рафаеля Санцио, представляющие Преображение Господне и Богоматерь, или как художники обыкли говорить, Мадонну, хранящуюся в Дрезденской картинной галерее. В первой картине, как известно, Рафаель представил два события, совершающиеся, по его предположению, в одном мгновении — Преображение Господне и беснование сына некоего человека. Так как, по свидетельству Евангелия, когда Спаситель сошел с Фаворской горы, на которой Он преобразился пред учениками своими, отец беснующегося, подойдя с несчастным сыном своим к Господу [16], со скорбью жаловался, что Апостолы не могли исцелить сына его, то Рафаель вообразил, что этот отец приводил беснующегося своего отрока к Апостолам во время самого Преображения Господня, и что демон, обладавший отроком, как бы ощущая славу Преображения Христова, с большим насилием терзал свою жертву. Но по свидетельству Евангелиста Луки, отец привел к Спасителю беснуемого своего сына на другой уже день по сошествии Господа с горы преображения [17], и ни откуда не видно, что он приводил отрока к Апостолам во время самого Преображения Господня.

Могло случиться, что приводил его в другое время, например, когда Спаситель восходил на гору или сходил с нее. В отношении к самому искусству эта картина представляет ту несо-

образность, что гора, на коей совершается Преображение, изображена в столь близком расстоянии от местопребывания других Апостолов, коих Спаситель не благоволил сделать свидетелями своего Преображения, что и они, подобно Апостолам Петру, Иакову и Иоанну вместе с окружающим их народом не могли не видеть, что лицо Спасителя воссияло наподобие солнца, и ризы Его возблистали подобно снегу, потому что лики Спасителя и Апостолов, бывших на Фаворе, мало чем меньше лиц изображенных группами под горой, а сия последняя не только на гору, но и на холм порядочный не похожа. Картина известная под именем Дрезденской Мадонны, по изобретению и выполнению, едва ли не превосходнее картины Преображения. Но это чисто плод фантазии. Богоматерь, держащая Богомладенца, представлена на небесах, или лучше в вечности, окружена бесчисленным множеством умных сил едва приметных в беспредельности небесного мира. Но Богоматерь носила в своих объятиях Спасителя на земле, а не на небе, где предстоит теперь Престолу Сына своего и Бога. Богомладенец представлен нагим, разве потому только, что Рафаелю хотелось выказать свое искусство в изображении нагого младенческого тела. Спрашивается еще: по какому побуждению из числа всех Святых Рафаель поместил на этой картине в такой близости к Богоматери только Великомученицу Варвару и Папу Сикста? Что за преимущество их пред другими Святыми? Подлинно ли это изображена Рафаелем Варвара? Едва ли. Потому что это лицо частенько любил он повторять в своих произведениях; или разве потому это Великомученица Варвара, что при ней изображена башенка с тремя окнами, которая неизвестно как очутилась на небе? Ангелы ли, или языческие Амуры изображены внизу сей картины? При таком соображении явно, что комментарий на эту картину г. Жуковского[в], по своей восторженности и теплоте чувства, более достоин удивления, нежели самая картина. На картине Леонардо де Винчи: Тайная вечеря, изящнейшей по выражению смятения в лицах Апостолов, пораженных изречением Спасителя: *един от вас предаст мя*,— Спаситель и Апостолы изображены сидящими на скамейках, тогда как по свидетельству Евангелия и восточному обычаю, общему с обыкновением древних Греков и Римлян, они *возлежали* на одрах, похожих на наши софы. Подобно сему почти невозможно найти Церковно-Исторической Картины какой бы то ни было Италианской школы, в которой не было бы или очевидных анахронизмов, или чего-либо такого, что еще предосудительнее, оскорбительнее для чувства истинно благочестивого. Так, в противность свидетельству всей Христианской древности, Италианские живописцы нередко изображают Спаси-

теля, приобщающего Апостолов на Тайной вечере опресноком, Пастырей, воздающих, по указанию Ангела, поклонение Богомладенцу, лежащему в яслех, представляют в виде Итальянских пастухов, Греческих Святителей первых восьми веков в облачениях Римских Епископов новейшего времени, Богоматерь и Святых жен в одеждах самых прихотливых, своевольных, в положениях изысканных, позорищных. Спасителя воскрешающего, преобразующегося и возносящегося на небо, также Ангелов и Святых, возносящихся в горняя или нисходящих на землю, пишут чуть не в положении балансеров, прыгающих на канате. Как будто бы подобные действия стоят Спасителю, Ангелам и духам Праведников, достигших совершенства, каких-либо усилий. По понятиям Христианским, Вездесущий по Божеству является, где хочет, в одно мгновение, без малейшего усилия, подобно сему Святые и бесплотные духи почти с такою же удобностию по воле Божией восходят на небо и нисходят на землю, если то нужно, с какою мысль наша обтекает небо и землю.

Подобных несообразностей Церковно-исторической Италианской живописи невозможно исчислить. Но нельзя умолчать о том, что многие изображения Святых, написанные живописцами Римской Церкви, как исторически известно, не что иное, как портреты лиц самых обыкновенных; картину, напр., известную под именем Madonna della Seoggiola, Рафаель написал с одной молодой женщины, дочери бочара, которую он случайно увидев с младенцем на коленях, за неимением при себе ни бумаги, ни холста, первоначально сделал углем очерк ее на дне бочонка [18]. Некоторые изображения Святых были даже списаны с лиц не очень похвального поведения, напр., картина под именем Магдалины, стоявшая до революции в Парижской Церкви Кармелитского монастыря, написана Ле-Брюном с известной Ла-Вальер [19]. Можно с достоверностию подобные делать заключения о многих других картинах Церковноисторической Италианской живописи, потому что при рассматривании их, очевидно, что живописцы старались о соблюдении одной естественности в своих произведениях, нимало не думая о том, что изображали предметы духовного мира и таких людей, которые хотя жили в настоящем мире, но не были от мира сего. Какая же польза для Христианства, для самого общежития от таких произведений? слава художников? Но что́ в ней, когда их произведения тонкий яд для нравственности? Если, по мнению Св. Исидора Пилусиота, «не достойны названия искусств те упражнения, которые не имеют целию пользы общежития» [20], то подобные упомянутым произведения Италианских школ не должно ли почесть злоупотреблением высо-

кого таланта, данного человеку Богом во славу пресвятого своего имени?

Произведения в этом роде Русских художников, даже самых лучших, как подражание образцам Италианской школы, по сему самому, ниже своих подлинников. Ни из чего не видно, чтобы кто либо из даровитых наших живописцев решился проложить для себя особенный путь в области Церковно-Исторической живописи, стать выше образцов Италианских школ. Кажется, будто враждебный некий дух удостоверил их, что художник не в состоянии приобресть другой славы, кроме той, что он может сравниться с Италианскими живописцами. От этого произошло, что многие произведения Русских художников и по сочинению и по манере кажутся копиями каких-нибудь Италианских картин и на них похожи, как почерки одной руки; что на каждом почти произведении образованнейших наших живописцев можно усматривать те же анахронизмы и несообразности с духом истинного христианства, какими запечатлены картины Италианских школ. Если же некоторые из Русских художников хотели, по чувству народности, сделаться как-будто оригинальными, то по недостатку точных познаний о тех предметах, которые предпринимали выразить своей кистью, впали в другие ошибки. Представим на сие доказательства.

Один, впрочем знаменитый, живописец, желая изобразить тот момент, когда Спаситель на Тайной вечери сказал ученикам своим: *един от вас предаст мя*, поставив Апостола Петра у порога горницы, заставил его кивать рукою — Апостолу Иоанну, в том предположении, что Евангельское слово, выражение: *поману же Петр ученику, его же любящие Иисус*, означает *кивать рукою*. Но слово *поману* означает *дал знак* и конечно такой, ради коего Апостолу Петру не было нужды выходить из-за стола и кивать рукою Евангелисту Иоанну. Вошло еще у наших живописцев в обычай, неизвестно на каком основании, писать Марию Магдалину почти в юношеской красоте, белокурою, посреди цветущей пустыни, в новом, как будто только что вынутом из ларца платье, с распущенными волосами; иные пишут ее в костюме почти модном, с вуалем на голове, с каким-нибудь сосудцем в руках. Спасителя изображают с Евангелием Московской печати, с закладками из лент. Святителей четвертого и пятого веков представляют в саккосах и митрах; Иоанна Крестителя, Апостолов и многих мучеников в формах атлетических, тучными и румяными наподобие мясников; Ангелов одних облачают по образцам Нимф языческих, других изображают в виде совершенно нагих младенцев [20a]. Правда, все это пишут весьма натурально, до той степени натурально, что взи-

рающему на подобные изображения кажется, что это портреты, что в самом деле, будто где-то видел он подобные лица, и художники достигают такими произведениями хоть минутной газетной славы; так как журналисты рады случаю выказать свои Богословские и Эстетические познания и наполнить журналы восклицательными, вопросительными и другими строчными знаками. Но какое впечатление подобные изображения производят на зрителей? Чему поучаются рассматривающие их? Возжигают ли в них такие изображения дух благочестия? Возбуждают ли к подражанию жизни Спасителя и добродетелям Святых, к сокрушению сердца, к слезам покаяния и любви Божьей? Могут ли своей Святолепностию укреплять нас в молитвенном подвиге и достойно служить проводниками нашего благоговения к Богу? Не удивительно было бы, если б произведения наших художников выходили из рук их несоответствующими своему назначению от скудости способов к усовершенствованию своего искусства. Но, при беспримерных поощрениях и покровительстве правительства, все роды живописного художества, кроме иконного, достигли у нас такого совершенства, что, кажется, ни в одном из них современные Европейские художники не в состоянии ничего представить лучше произведений наших художников. Между тем как скоро кисть их коснется предметов христианских, тот час усматривается недостаток образования в сем отношении. Доказательством сей истины, кроме представленных, может служить беспримерная по сочинению и исполнению известная картина: *последний день Помпеи*[д]. На левой стороне этой картины художник, поистине великий, в противоположность смятению язычников, находившихся в отчаянии от всеобщей гибели, представил, с какою преданностию в волю Божью и с каким упованием на Промысл тогдашние Христиане встретили страшное потрясение природы. Мысль сию художник выразил изображением матери Христианки в объятиях своих дочерей, и кажется, Священника или дьячка, уносящего Священные сосуды и Церковную утварь. Матерь с детьми представлена стоящею на коленях со взором, устремленным на небо. Хорошо! Но как у матери, так и у дочерей руки обнажены по самые плеча. Нельзя сказать, что это случилось от суматохи, спросонок, потому что на картине виден какой-то язычник жених, который успел в последний день Помпеи обвенчаться по своему языческому обряду. Между тем как из истории первых веков Христианства известно, что нравы тогдашних Христиан были столь строги, что Христианские жены и девы не только не обнажали своих рук наподобие язычниц, но даже не являлись открыто без покрывала на лице[21]. Священник ли, или дьячок, спокойно взирающий на изверже-

ние Везувия, изображен в виде какого-то драбанта с обнаженною рукою и ногою почти до голени. Разве таким образом ходили когда-либо христианские Священнослужители? Как судить о подобном своеволии наших художников, оскорбляющем христианские чувства? Что сказали бы Христиане, пострадавшие за иконопочитание, взглянув на подобные изображения? «Не посрамляйте Матери нашей Церкви,— взывал в свое время Св. Иоанн Дамаскин к Иконоборцам,— не лишайте ее украшения!»[22] Теперь бы он умолял наших художников не посрамлять Церкви такими изображениями. Оставьте лучше, сказал бы он, стены храмов наших обнаженными. Церковь не престанет существовать и без вашего искусства, а с подобными его произведениями принуждена будет оплакивать вечную погибель детей своих!

Нет сомнения, что причины указанного своеволия живописных произведений должно искать не столько в самих художниках, сколько в данном ими направлении; но зачем они, не потрудившись узнать, что требуется от иконописания, жалуются на равнодушие публики к их произведениям; вопиют, что на Руси не знают вкуса (?); не умеют ценить их высоких талантов! Напрасно! Нет народа, который бы столько любил благолепие храмов Божиих, как Русский; нет народа, который бы более восхищался произведениями живописи в духе истинно религиозном; и может быть, нет народа, который бы с такой сметливостию постигал все истинно высокое и прекрасное, как народ Русский. Так, едва явился образ Академика Бруни, представляющий моление Спасителя о чаше, как всякий, видевший тот образ, старался иметь с него список, по крайней мере, литографированный, и эстампы с него распространились по всей России. Значит, доколе наши живописцы не усвоят себе народного благочестия, не приобретут сведений, требуемых иконописанием, доколе их произведения не будут соответствовать той цели, для достижения коей Св. Церковь приняла в свою область живописное художество, дотоле, как бы ни было оно покровительствуемо правительством, какие бы художники ни прилагали усилия, сколько бы ни жаловались, народ, пока будет еще благочестивым, останется равнодушным к их произведниям, а с упадком благочестия погибнут и художества.

7. От иконописца требуются образование и жизнь, соответствующие понятиям Христианского учения

Если произведения Церковно-Исторической живописи, обыкновенно почитаемые отличнейшими, при беспристрастном на них взгляде оказываются не соответствующими тем целям, для

коих Св. Церковь приняла в свои недра живописное художество, то явно, что для достижения сих целей не достаточно быть просто живописцем; что иконописание требует от художника, чтобы он был всецело проникнут высокими истинами веры и деятельности Христианской, чтобы он имел достаточные понятия о том, какое богатство премудрости, благости и любви Божией к роду человеческому открыто в Богопознании истинно Христианском, какая высота святости указана Спасителем для деятельности человеческой; как благодетельно и возвышенно назначение человека. Необходимо, чтобы художник самою жизнию своею соответствовал таким понятиям.

Нельзя не удивляться, с какою верностию судили о сем наши предки под конец XVI столетия, когда в Италии господствовало растление нравов и чрез произведения живописи в самых храмах, посвященных имени Божию, проявлялось обновленное язычество, прикрытое именем Христианства. Так, в сочинении именуемом «Стоглав» неизвестный его писатель говорит: «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пиянице, не грабежнику, не убийце, наипачеже хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением. Не могущим же тако до конца пребыти, по закону женитися и браком сочетатися, и приходити ко отцем Духовным почасте, и во всем извещатися, и по их показанию и учению жити в посте и молитве и воздержании со смиренномудрием, кроме всякого зазора и бесчинства, и с превеликим тщанием писати образ Господа и Бога и Спасителя нашего И. Христа и Пречистыя Его Богоматери и всех Святых, Пророков и Апостолов, и Священномучеников, Преподобных жен и Святителей и Преподобных Отцов»[23]. Ниже сочинитель, сказав, что живописец не должен подражать тем «иже суть последующе обычаям скверным», присовокупляет: «Понеже на сицевое (иконописное) святое дело таковым (дерзати) не прощено есть; якоже и древле рече Господь Моисею, еже Веселеила наполних Духа Божия. Сей же Веселеил делатель бысть скинии свидения закона ветхого, кольми паче нынешния благодати пишущим образ Спаса Христа Бога нашего и Пречистыя Его Богоматери и Святых Его тщатися к восприятию Духа Божия»[24].

Можно ли не ощущать истины такого образа мыслей относительно того, что преимущественно необходимо иконописцу, размыслить, что иконописание, по своему предмету и целям, ради коих освящено Церковию, столько же должно превосходить все роды живописи, сколько Евангельское учение превосходит все верования и науки, сколько дух материю? Обнимая небо и землю, иконописание должно стремиться к проявлению

нетленного, вечного. Ибо, хотя это непреложная истина, что «Бога бестелесного, не вещественного, не имеющего вида, неограниченного и непостижимого в Его сущности, поистине,— как говорит Св. Иоанн Дамаскин,— изобразить невозможно»[25], потому что *Бог живет во свете неприступном*[26] для взора самих Ангелов; при всем том, почти все, что в Христианской религии подлежит мышлению, составляет предмет иконописания: «чтобы,— говоря словами Св. Иоанна Дамаскина,— как слушая телесными ушами чувственные слова, мы постигаем вещи духовные, так чрез телесное созерцание (икон) восходили к созерцанию духовному»[27]. Таким образом, иконописание берет на себя как бы воплотить духовное, одухотворить земное, осуществить подобно вере, ожидаемое, проявить невидимое, вечное, вознести мысль и сердце человека в область мира духовного, приблизить к душе нашей вечность. Посему кисть иконописца должна быть непорочною, святою, как провозвестница великих истин и деятельности Христианской. Если же когда-либо осквернилась она изображением языческих мерзостей и растленных человеческих действий, то не иначе должна приниматься за изображение священных предметов, как измытая в слезах истинного покаяния. В противном случае произведения ее не будут соответствовать требованиям чистого Христианства, и хотя бы художник называл свои изделия духовными и Священными, они останутся плотскими, нечистыми.

Так, если иконописец, по цели своей, есть проповедник высоких истин Христианства, то Христианское вероучение требует от него, как от своего служителя, чтобы он самою жизнию соответствовал внушениям Евангелия. Ибо если еще язычники требовали от своих ораторов доброты сердца[28], требовали, чтобы оратор, желая тронуть своих слушателей, наперед сам был тронут до глубины души предметом своего слова[29], то можно ли ожидать, чтобы произведения иконописца соответствовали цели своего назначения и возбуждали в зрителях христианские чувствования, если он сам, изображая их, не был проникнут духом мыслей, желаний и чувствований Христианских? Даже можно сказать, что чем более времени требуется для изображения кистию Священных предметов веры, тем более требуется от иконописца истинно христианского одушевления, или, лучше, постоянного стремления к изображению святости, нежели от оратора, которому не нужно много времени для сочинения слова. Мгновенная религиозная теплота сердца или возбужденное чем-либо скоропреходящее набожное чувство, как не может согреть сердца постоянною любовию добра, так не в состоянии произвесть ничего подлинно соответствую-

щего требованиям чистого Христианства в области иконописания. Только тогда иконописец будет приближаться к идеалам Христианского вероисповедания и произведения его час от часу будут совершеннее, когда он, вполне обладая механизмом своего художества, более и более будет достигать совершенства в христианской деятельности [30].

8. Какие познания преимущественно могут способствовать живописцу возвыситься до идеальности, требуемой иконописанием?

Неусыпно совершенствуясь в исправлении и святости жизни своей, иконописец должен стараться приобресть такие познания, которые могут способствовать возвыситься до идеальности, требуемой иконописанием. Из сохранившихся до наших времен так называемых антиков или пластических произведений язычества легко убедиться, что художники Еллады глубоко изучали творения своих сказочников-Поэтов, которых мечты они олицетворяли резцом своим. Греческие скульпторы умели до идеальности возвысить бредни своей Мифологии, представляя вымышленных богов своих в некоей, как бы бесстрастной красоте, спокойствии и величии. Вообще же древние справедливо думали, что в видимой природе нет красоты, выше которой не могло бы представить воображение, что изящнейшие произведения всякого рода художников суть только осуществление идеалов, представившихся внутреннему созерцанию души их [31].

Тем более иконописец как служитель небесной истины должен стараться усвоить душе своей высокие идеи христианского учения, чтобы его мысли, воображение и чувства могли возвыситься до созерцания Христианских идеалов, приводить его в состояние такого вдохновения, которое содействовало бы к проявлению их посредством его искусства, потому что предметы его кисти почти исключительно предметы мира духовного, небесного, обладающие красотою и совершенствами сверхчувственными, едва мыслию созерцаемыми. Для сей цели иконописец имеет нужду, освящаясь прилежным чтением Св. Писания, жизнеописаний людей, благоугодивших Богу своею жизнию, и Исторических Церковных памятников, изучать размышлением своим те места Писаний, которые могут быть предметами иконописания. Но чтобы, читая жития Святых, особенно Св. Писание, по неопытности не уклониться в мысли, несообразные с сущностию предмета, на иконописца художество его возлагает обязанность иметь общение с благочестивыми людь-

ми, особенно из духовного звания, чтобы их суждениями о предметах веры и Истории Христианской мог он поверить свой образ мыслей, разумение Св. Писания и Церковных книг. В противном случае иконописец, при всем своем искусстве, не избежит погрешностей, станет олицетворять свою мечту, а не существенность, или, подражая другим, будет повторять их ошибки и погрешности.

Но как, с другой стороны, иконописец, до какой бы ни возвысился идеальности, обдумывая свой предмет, всегда будет иметь в мыслях своих какой-либо чувственный, хотя изящнейший его образ, потому что мы о предметах мира духовного не можем иметь чисто духовных понятий, и хотя вера научает нас, что Бог есть чистейший дух и Ангелы есть духи, однако ж не иначе можем представлять их в своем воображении, как в каких-либо формах и преимущественно человеческих, то подражая Св. Писателям, которые для сообщения нам понятия о предметах мира духовного заимствовали слова из круга наименований предметов и действий мира чувственного, иконописец также для приближения к понятию зрителей изображаемых своею кистию предметов мира духовного вынужден заимствовать черты и краски из круга предметов видимой природы, т. е. подражать ей, не потому, что, как заметил еще Святой Афанасий, «все толкуют, что всякое искусство есть подражание природе» [32], но потому, что без сего пособия иконописец не в состоянии олицетворить своего идеала. Однакож, обращая свой взор на окружающую его природу, художник должен сознавать, что природа, как некто справедливо сказал, хороша, когда ее умоют; с другой стороны, что несмотря на разнообразие вкусов, в ней еще есть такие общие черты красоты и величия, из коих одни доставляют чистое безмятежное удовольствие, другие проникают нас благоговением к премудрости и благости Всемогущего и как бы возносят дух наш в область мира беспредельного, вечного. Долг иконописца избирать в видимой природе черты и краски, подмечать свет и тени такие, которые могли бы сообщать взирающим на произведения его кисти сколь возможно близкие понятия о предметах мира духовного, и в чертах плотских, видимых проявлять духовное, невидимое.

Мало сего, восхищаясь созерцанием природы, Иконописец как служитель Евангелия ни на одно мгновение не должен забывать, что грехопадением первобытных наших прародителей не только повреждена человеческая природа, но и *вся тварь*, по выражению Апостола Павла, *подверглась суете* [33], а посему, то что по духу мира сего может почесться красотою и величием, по духу Евангелия будет отвратительно и низко. Напр., тучность человеческого тела скорее есть признак болезненного со-

стояния, если не самого тела, то души нашей, нежели здоровья и совершенства нашей природы. Мясистость и преобладающая краснота, усматриваемая в изображениях италианских школ Богомладенца, Богоматери и Святых, несообразна с понятием, какое о Спасителе и Святых представляют предания и их жизнеописания. Обнажение без очевидной нужды различных частей человеческого тела, изысканное положение лиц, так называемые живописцами рекурсы, страстные взгляды, напряженность мускулов, атлетические формы тела не пристали тем, которые изнурениями и всякого рода лишениями старались приобресть царствие небесное. Из таких соображений легко убедиться, что наш язык недаром для означения красоты, приличной Святым, имеет особенные выражения: *Святолепность, Святолепный, Боголепный, Боголепно* и т. п., и самые живописцы совершенно в другом виде представляли предметы иконописания, если бы имели об них понятия, сообразные с самою истиною. Рубенс, напр. в картине, изображающей отлучение от Церкви Императора Феодосия, не представил бы Св. Амвросия Медиоланского столь тучным и надменным, если бы знал, что вся сила Святителей того времени состояла в молитве, смирении, строгом последовании Евангелию и правилам Св. Церкви.

9. Частные понятия о предметах иконописания

В частности Иконописец посредством своей кисти или сообщает чадам Св. Церкви те понятия о Всевышнем Существе, которые сам Бог открыл нам о себе в Св. Писании, или изображает бесплотных духов и людей благоугодивших Богу своею верою и добродетелями. Древнейшим символом Бога во Всесвятой Троице, поклоняемого в откровении и в области иконописания, можно почесть явление Господа Аврааму в виде трех мужей, которым он оказал гостеприимство, приняв их как странников [34].

Но как Пророку Даниилу Отец небесный явил Себя в образе ветхого деньми в одежде снеговидной [35], Второе лице ради нашего спасения вочеловечилось, а Третие лице Св. Троицы являлось в виде голубином и огненных языков, то вошло в обычай и в таких образах посредством иконописного художества представлять понятие о Всесвятом существе Божием, в Троице Святой прославляемом *.

Какая совокупность величия, премудрости и благости требуется в изображении Первого лица Св. Троицы, Иконописцу внушает самое Св. Писание, которое Отца Небесного именует

Отцем единородного Сына своего, Господа нашего И. Христа[36], данного Им миру, по одной любви к роду человеческому[37], Отцем всякого отечества на небесах и на земле[38], Отцем щедрот[39], Богом любви[40] и всякие утехи[41]. Посему живописцы Западной Церкви погрешают, представляя Бога Отца в виде сурового и грозного старца, разделяющего при создании хаос творения как бы с напряженным усилием. Такое изображение противно как вышеприведенным слововыражениям о Боге Отце Св. Писания, так и тому учению откровения, что все создано единым словом Божиим и все творение есть только как бы осуществленная мысль Божия, для приведения коей в действие Всемогущий, Премудрый и Всеблагий не имел нужды ни в малейшем усилии.

Второе лице Св. Троицы Св. Писание именует Богом[42], Единородным Сыном Отца Небесного[43], рожденным прежде всех веков[44], изображает Единодушным Отцу по Божеству[45] и Сыном человеческим[46], потому что Он для спасения рода человеческого от чистейшей крови Пренепорочныя Девы воплотился, или, по выражению Апостола, *принял на себя зрак раба*[47], т. е. был *в подобии нашей плоти, кроме греха*, обитал между людьми, открыл им истинное Богопознание, претерпел от людей крестные страдания, умер, погребен, воскрес из мертвых, вознесся на небо, воссел одесную Отца Небесного, придет судить живых и мертвых. Такие сообщаемые нам Св. Писанием понятия о Втором лице Св. Троицы дозволяют Иконописцу изображать Спасителя в человеческом виде от младенческого до мужского возраста, от положения в Вифлеемских яслях до крестных страданий и погребения, также нисходящим во ад, воскресшим, возносящимся на небо, восседающим одесную Отца небесного, грядущим на облаках судить и судящим весь род человеческий. Но Иконописец не должен забывать, что в лице Спасителя и во время открытого пребывания Его на земле *имевшие очи видети* усматривали *славу яко Единородного от Отца*[48] небесного, что И. Христос есть Богочеловек. Посему от Иконописца требуется глубокое изучение Евангелия, неутолимое усилие и самая зрелая обдуманность в изображении лица Господа нашего. Иконописец должен знать, что, как все Ветхозаветные Праведники предъизображали своими добродетелями лицо Христово, так добродетели Святых, благоугодивших Богу своею жизнию в Новом Завете, суть только подражание и как бы отражение добродетелей и совершенств И. Христа. Следовательно, как Пророки, Апостолы и вся Церковь главною целию своей проповеди и учения во все времена имели Господа нашего И. Христа, так Иконописец должен иметь в предмете преимущественно то, чтобы в уме и в сердце взи-

рающих на изображаемые его кистию иконы Спасителя, вообразился Христос, чтобы в выражаемых кистию осанке, взоре, лице, движениях, во всем теле Спасителя можно было созерцать величие, бесстрастие, божественную любовь, благость, милосердие, смирение и кротость Господа. Из сего легко усмотреть, что только в чистой душе, озаренной наитием благодати, может представиться идеал, в котором должно быть изображаемо лицо Спасителя нашего, что Иконописец не найдет для сей цели ни одной черты посреди суеты мирской, что в сем отношении не только не могут быть для него пособием так называемые антики, или уцелевшие до наших времен истуканы Зевеса, Аполлона и подобных богов языческих, но если б художник дерзнул подражать их формам, то, по достоинству, подвергся бы той участи, которая во дни Св. Геннадия Патриарха постигла, как свидетельствует история, некоего Константинопольского живописца, дерзнувшего написать образ И. Христа наподобие языческого бога Дия. За такую дерзость сему живописцу усохла рука и только покаянием и молитвами Св. Геннадия Патриарха он получил исцеление [49].

Для сообщения некоего понятия о Духе Св., Третьем лице Св. Троицы, кроме символов голубя и огненных языков и притом или в совокупности с первыми лицами существа Божия или с теми событиями, в коих Он под такими видами являлся или мог действовать, Иконописец не имеет права употреблять других символов; особенно должен беречься представлять Третье лицо Св. Троицы отдельно в виде юноши, как дерзали изображать Духа Св. некоторые живописцы Западной Церкви, которою и осуждено такое своеволие [50].

Добрых Ангелов представляет Слово Божие и жития Святых в виде мужей и юношей [51], весьма редко в виде отроков [52], но нигде не говорится, чтобы они кому-либо являлись под видом младенцев и притом нагих, как обыкновенно изображают их художники Римской Церкви. Наименование их добрыми Святыми, Божиими, дает разуметь, что их лики должны быть оттенены святолепною красотою, кротостию и добротою. Для означения их духовности и быстроты, с которой они совершают волю Божию, издревле Иконописцами Ангелам всех девяти чинов усвоены крылья, хотя, по свидетельству Св. Писания, только Серафимы и Херувимы являлись окрыленные шестью крыльями. Греческие Иконописцы представляли Ангелов в Диаконском облачении, опоясанными орарем, так что сим на плечах и груди образуется крест, потому что в Церковной Иерархии Диаконы при совершении Священнодействий, по таинственному изъяснению, образуют собою служение на небесах Ангелов. Но как ни откуда не видно, чтобы

Ангелы являлись кому-либо в Диаконском облачении, то Иконописец не погрешит, изображая их просто в светлых, как бы эфирных одеждах, коих складки (как представляли Ангелов некоторые живописцы средних веков) скрывают их ноги.

Один чин Ангелов Св. Писание именует силами, в Церковных книгах они означаются названием умных сил. Их изображают Иконописцы в виде младенческих человек с крыльями. Символ сей не только не заключает в себе ничего предосудительного, но даже весьма близко выражает их наименование.

В каких видах являлись Херувимы и Серафимы, Иконописец может усмотреть из самого Св. Писания [53]. Символические атрибуты, с коими издревле изображались Архангелы, описаны в Четье Минее под 26 числом месяца Марта.

В сонме Святых, благоугодивших Богу своей жизнию на земле, Первое лицо Преблагословенной Матери Господа нашего, о которой предсказал Пророк Исайя, что Она, будучи Приснодевою, зачнет и родит Еммануила [54], потому что, как говорит Св. Амвросий: «Та, которая могла зачать, могла и родить, не переставая быть Девою, так как зачатие всегда предшествует рождению» [55]. Благоговея пред непостижимою тайною воплощения Спасителя, коего орудием соделалась Пресвятая, вся вселенская Церковь исповедует Ее Пренепорочною Материею, без всякого сравнения честнейшею Херувимов и славнейшею Серафимов, Царицею неба и земли, высшею небес, светлейшею лучей солнечных, Ходатайцею и Споручницей нашего спасения пред Престолом Сына своего и Бога. Такие понятия о лице Богоматери достаточны к возбуждению в Иконописце ощущений и мыслей, долженствующих вдохновить его и просветить ум к изображению Богоматери. Изображает ли он Пренепорочную, внимающею благовестию Архангела во время его благовестия, полагающею в яслях или держащею в своих объятиях Богомладенца, сопутствующею Спасителю во время служения Его роду человеческому или стоящею у креста Его и, наконец, в небесной славе пред Престолом Сына своего и Бога — смирение, любовь, терпение, сострадание и кротость в соединении с величием и Боголепностию в высочайшей степени должны быть отличительными чертами лика Приснодевственной Матери.

Представляя Ветхозаветных патриархов, Пророков, Апостолов, Святителей, Отшельников, Преподобных жен и дев, Иконописец должен иметь в виду, что хотя Святые были люди нам подобострастные, но они из любви к Богу перенесли бесчисленные труды, изнурения, скорби, гонения, преследования, что они постоянно пребывали в посте, молитвах и бдении, что многие из них, еще в сей жизни достигши бесстрастия, были земны-

ми Ангелами и при содействии благодати Божией соделались небесными человеками. Следовательно, лица их сияли горячайшей любовию к Богу, терпением и кротостию; тела их были истощены Богоугодными подвигами, в их взорах просиявало небесное упование, что им готовится венец правды, которым увенчает их праведный Судия, в день торжественного явления своего.

На иконах Св. Мучеников и Мучениц, представляющих страдальческие их подвиги, по необходимости допускаются обнажения некоторых частей тела. Но Иконописцу надлежит помнить, что Св. Мученики не были отчаянные атлеты с геркулесовскими формами тела, что они, быв вынуждены обстоятельствами времени свидетельствовать истину своей веры и упования на Бога претерпением мучений, были укрепляемы в своих подвигах Божественною благодатию; посему с таким спокойствием и кротостию переносили свои страдания, что приводили в изумление, и, наконец, терпением победили своих мучителей. Понятие об их сверхъестественном терпении можно почерпать из Церковной Истории, из творений древних Христианских писателей, а частию из Четий Миней. Так, напр. Св. Мученик Лаврентий, жегомый на железной решетке, не вопиял, не стенал, не испустил ни одного вздоха, и когда половина его тела, обращенная к огню, совершенно испеклась, он только сказал мучителю: поверни на другую сторону, эта уже изжарилась! Вообще же Иконописец должен помнить, что Христианское целомудрие допускает обнажение тела только в неизбежных случаях, притом изможденного страданиями и пощением, следовательно, немогущего действовать на волнение чувственности.

Лики тех Святых, которые заблуждения своей жизни загладили продолжительным покаянием, так как они, стараясь наказать в себе прежнее своеволие жизни своей, истощили плоть свою чрезвычайными подвигами и лишениями, не только должны быть изображаемы без малейших следов страстей, волновавших сердце их, но напротив так, чтобы взирающему на их изображения можно было иметь хотя некоторое понятие, до какого изнурения доводили они себя, быв воспламенены любовию Божиею.

Даже тех блаженных ныне небожителей, которые земную жизнь свою провели в грубых беззакониях, наконец, чудным содействием благодати принесли хотя кратковременное, но всеискреннее покаяние, как, напр., разбойника, исповедавшего на кресте Господа — живописец не имеет права изображать резкими чертами, придавать им Вакхическую красноту, гигантские формы, дикие взгляды и т. п., потому что если сильная скорбь в самое короткое время может довесть человека до со-

вершенной дряхлости, то тем более благодать Божия в одно мгновение сильна переродить человека и сообщить ему новый, небесный вид. Ликам такого рода Святых приличествует выражение сознания своей виновности, смирения, радости о помиловании и ощущение милосердия Божия.

Наконец бывают случаи, заставляющие Иконописца представлять посредством своего искусства понятие об отпадших злых духах. Им приписывает Св. Писание лживость, коварство, зависть, злобу, лукавство, хитрость, вечное противление Богу и постоянную ненависть к людям, по которой они употребляют все усилия, чтобы привести человеческий род в бедственное состояние как в сей, так особенно в будущей жизни; в Четьях Минеях и вообще в жизнеописаниях Святых злые духи изображаются гнусными, самыми отвратительными и уродливыми чудовищами. Посему Иконописцу легко подобрать черты для сообщения понятия о злых духах. ⟨...⟩

12. Иконописец должен устранять от себя предметы, враждебные духу Христианства

Углубившись в свой предмет, сообразив критически все отношения и назначение его, и приведя дух свой молитвой и размышлением в состояние как бы некоего вдохновения свыше, которое могло бы возвысить его до идеального созерцания предмета иконописания, искусный художник может, в уповании на содействие благодати Божией, приняться за дело. Но как всегда, так особенно во время своих занятий, он должен всемерно избегать страстных волнений, суетной рассеянности и всего того, что может привесть дух его в смущение, ослабить душевные силы и возбудить в нем мысли и ощущения, враждебные духу Христианства. С сею целию, между прочим, из Лаборатории Иконописца должны быть изгнаны всякого рода изображения языческих, так называемых, Зевсов, Венер, Сатурнов, Нимф, Бахусов, Наяд и всего их нечистого племени [56], потому, что если, по выражению Св. Писания, из одного и того же источника не может истекать сладкая и горькая вода [57], если с терновника не собирают винограда, а с репейника смокв [58], то грязные произведения языческой фантазии всегда будут охлаждать в иконописце теплоту веры и благочестия, долженствующих одушевлять его во время его занятий, погрузят сердце его во блате низких, недостойных кисти помыслов, а от сего произведения, вышедшие из рук его в таком состоянии духа, не будут соответствовать тем целям, для достижения коих Церковь освятила иконописное художество. *Кое бо*, вопрошает Апостол,

причастие правде к беззаконию, или кое общение свету ко тме? Кое же согласие Христови с Велиаром, или кая часть верну с неверным? или кое сложение Церкви Божией со идолы[59]. ⟨...⟩

15. Заключение

Сочинитель сих записок позволяет себе думать, что на изложенных им условиях иконописное художество будет соответствовать своим целям. Но как оно на таких условиях сблизится с иконописанием Византийского стиля, которого не жалуют новейшие художники и вообще люди, привыкшие восхищаться произведениями живописи Италианских школ, то легко могут возразить: не охладеет ли от сего вкус к исторической священной живописи?

Странное опасение, тем более, что о живописном художестве всех мыслей невозможно выразить словом. Это доскажет кисть талантливых художников, когда они все усилия свои направят к тому, чтобы их произведения соответствовали тем целям, для достижения коих Церковь освятила их художество. Впрочем, с одной стороны, излишнее неблаговоление новейших художников и любителей новейшей живописи к иконописанию Византийского стиля проистекает от предубеждения, похожего на то, по которому раскольники нашей Церкви отвергают всякое произведение живописи, если оно не написано в Греческом стиле; с другой стороны, если бы иконописное художество, утвердившись на правилах, вытекающих из сущности предмета, действительно сблизилось с иконописанием Византийским, то едва ли бы от сего охладел вкус к истинно образцовым произведениям Священно-исторической живописи[60]. Хотя и в сем последнем случае Иконописец, как служитель истины, с самоотвержением должен следовать указаниям ее одной, не раболепствуя прихотям, несовместным с духом истинного христианства. Но сообразив ход Священно-исторической живописи, легко усмотреть, что подобные опасения не основательны. Ибо не от того ли в домах, славившихся благочестием и отечественными добродетелями, в старину составляли преимущественное украшение теремов Св. Иконы Византийского стиля; — не от того ли и теперь во внутренних клетях благочестивых домов души, благоговеющие к Святыне, изливают свои молитвы ко Господу преимущественно пред иконами Греческого письма, что оне, хотя неискусно, однако ближе подходят к Христианским идеям, нежели произведения Италианской кисти? Не от того ли в высшем сословии людей охладел вкус к исторической, не только Священной, но и светской живописи.

что многие произведения Италианских школ, представлявшие, как будто, священные предметы, мало чем различались от Мифологических фантазий? Так, Италианские картины Священно-исторической живописи, заставив старинные иконы перейти из некоторых богатейших домов частию в храмы Божии, а частию в хижины, и сами должны были уступить присвоенное себе место изображениям языческих басней. Но вымыслы идолопоклонников, как противные здравому озаренному Христианским учением смыслу, не могли уже восстановить прежних, насильственных прав своих, коими пользовались во мраке язычества, но которые навсегда уничтожены Христианством; посему, произведя на время судорожные потрясения в душах, страдавших вольномыслием, не только снова обратились в ничтожество, но с падением своим увлекли с собой вкус людей высшего сословия и ко всякой исторической живописи, который тщетно стараются снова воспламенить восклицания журналистов и общества поощряния художеств.

Правда, еще Английские Лорды для излечения от сплина, подобно древним языческим богачам [61], отличаются безрасчетным расточением своих сокровищ на покупку прославленных произведений Италианских школ, но в самой Италии подобный восторг давно охладел, так что она не производит более Рафаелев, Доминикинов, Карачиев, и если еще сохраняет в своих Галлереях их произведения, то единственно из видов на сиятельные Английские и Русские кошельки. Что касается до России, то опыт показал, что в ней Священно-историческая живопись во вкусе Италианских художников всегда будет подобна растению, перенесенному в чуждый для него климат, на почву земли, не свойственную ему, которое хотя при неусыпных попечениях садовника усиленными способами искусства будет прозябать, произведет цветы, даже принесет какие-нибудь плоды, но, быв оставлено без надзора своего воспитателя на одно мгновение, немедленно вянет и засыхает до корня. Нужны ли доказательства? Слишком сто лет прошло от основания Академии художеств; а далеко ли за пределами Петербурга и Москвы распространился вкус к исторической Италианской живописи во всех ее родах? В первых губернских городах на пути в Москву редко где-нибудь можно увидеть бедную копию с какой-либо посредственной Италианской картины. В самом Петербурге весьма немногие домы украшены произведениями исторической живописи, а если где можно видеть их в большем количестве, то разве в отдельных галереях, вроде вывески, гласящей о богатстве и великолепии хозяина дома.

Отчего такое равнодушие к произведениям исторической живописи во вкусе Италианских художников? Зная способности

Русского народа к искусствам, любовь, которую он питает к другого рода художественным произведениям, никто не станет утверждать, что Русские не имеют врожденного дара ощущать изящное. Нет, в этом отношении народ Русский одарен удивительным инстинктом и сметливостию. Но произведения Священно-исторической Италианской живописи не находят в его сердце сочувствия, потому что Русский, молясь из детства пред иконами Византийского стиля, при первом взгляде на картину во вкусе Италианском усматривает нескромность в положении лиц, в самом выражении их что-то страстное, обыкновенное, слишком натуральное, нечто просто человеческое, и он отвращает от нее взор свой, как от предмета противного его вере и благочестию. Из этого следует, что произведения живописи тогда только найдут в нашем народе сочувствие и распространятся в России повсеместно, когда будут приспособлены к требованиям отечественного вероисповедания. К другим же родам живописи, кроме портретной, и то не многоценной, на Руси вообще так же равнодушны, как к религиозной во вкусе Италианском. Русский улыбнется, смотря на картину, представляющую квасника или девушку с тамбурином, посмотрит с удовольствием на какой-нибудь пейзаж, но редко решится приобресть такого рода картины, от того, что он внутренно предлагает себе вопрос: к чему это? какая с этого польза? и скажет: уж лучше купить лубочную картину кота с мышами.

По признании необходимым, чтобы иконописание вполне соответствовало требованиям отечественного вероисповедания, может возникнуть возражение, что как учение истинно Христианского вероисповедания по свойству своему должно быть таково, чтобы удобно могло быть усвоено каждым народом, так иконописание истинной Церкви Христовой должно быть таково, чтобы легко могло сделаться в мире повсемественным. Но будет ли оно иметь такой характер, когда, соответствуя требованиям отечественного вероисповедания, сделается Русским, национальным? Если б и это последовало, живописное художество от сего нимало не потеряло бы, как ничего не потеряло от того, что были школы живописи Испанская, Фламандская и проч. Впрочем, такое опасение неуместно, потому что нет ни одного рода Церковно-исторической живописи, который бы ближе подходил к всеобщему истинно религиозному чувству как иконописание, сообразное с духом восточной, единой, истинной Церкви Христовой, даже в таком виде, в каком оно образовалось Византийскими художниками. Живое доказательство сей истины представляет ныне царствующий Король Баварский, который, воздвигнув под названием Глиптотеки и Пинакотеки великолепнейшие здания для помещения

в них тщательно собираемых им произведений скульптуры и живописи во всех родах того и другого искусства, не только созидает храмы по образцам Византийской Архитектуры, какова в Мюнхене Церковь всех Святых, но и украшает их изображениями вроде Византийского иконописания, так что даже Латинские их надписания означаются буквами, подобными Греческим. Для сообщения понятия о качестве такой живописи Г. Греч приложил к путевым запискам своим очерк образа Благовещения, которое представлено точно почти в таком виде, в каком можно усматривать еще изображение Благовещения на многих старинных Русских иконах. Г. Греч присовокупляет, что он, несколько раз приходя в Мюнхенский храм всех Святых, погружался в созерцание изящного, направленного, по его словам, к главной и единственной цели — возбуждению веры и благоговения к Божеству; между тем как это одна только из целей, для достижения коих Св. Церковь приняла в свои недра иконописное художество [62].

Таким образом и на Западе возникла мысль, что иконописание Византийского стиля более других родов живописи приближается к предназначению, соответствующему видам Св. Церкви. Еще ли ожидать, пока иностранцы скажут нам, что у нас сладко или горько, хорошо или дурно? Если к сему присовокупить, что каждый живописец, к какому бы он ни принадлежал Христианскому вероисповеданию, желая сохранить в своих произведениях историческую верность, изображая И. Христа, Богоматерь, Св. Апостолов, Мучеников, Святителей и Преподобных первых осми веков Христианства, необходимо должен представить лики их точно в таких облачениях, в каких они усматриваются на иконах Византийского стиля, что бритые Святые явились в Западной Церкви после того уже, как членам ее Иерархии вздумалось брить бороды, между тем, как еще на Тридентинском Соборе почти все Епископы их были с бородами; что Священные облачения, ныне употребляемые в Западной Церкви, по своей форме принадлежат к нововведениям Папизма, а в древние времена во всем сходны были с Церковными одеждами восточной Церкви, как сие доказывают печатные эстампы, приложенные к творениям древних Отцев Римской церкви, напр., Григория Двоеслова, Льва Великого и других, изданных в Париже; что разнокалиберные костюмы Римских монахов явились уже по разделении Церкви и от желания знаменитейших из них приобресть славу учредителей нового монашеского ордена; что ни одного Христианского общества иконописание не может быть сообразнее с духом первобытной Церкви Христовой и, следовательно, не может быть повсеместнее в Христианском мире, как Иконописание, соот-

ветствующее потребностям нашего отечественного вероисповедания, а вместе с тем восточной единой истинной вселенской Церкви Христовой. Против этой истины самые жаркие ревнители Папизма ничего возразить не в состоянии [63].

Но в сем отношении может представиться новое возражение: не потеряет ли живописное художество само по себе, т. е. не сделается ли оно вялым, безжизненным, неподвижным в стремлении своем к идеальному совершенству, если художники перестанут учиться по живописным образцам Италианской школы, будут изображать лики Святых в положениях бесстрастных, устранять из области иконописания мясистость, красноту лиц, изысканные движения и т. д.? На это можно отвечать, что, с одной стороны, в отношении ко всякому роду занятий и, следовательно, живописному искусству Христианин имеет общее правило: все испытывать, а только хорошего держаться [64]. Руководствуясь сим правилом и приобрев ясные понятия о том, чего ожидает Св. Церковь от иконописания, художник отличит лучшее, сообразное с духом истинного Христианства и в произведениях Италианских художников. С другой стороны, тот не знает духа человеческого, не знает его способностей, не размышлял о высоких идеях истинного Христианства, кто бы стал утверждать, что живописное художество Италианских школ в олицетворении предметов Христианской религии достигло крайнего предела совершенства.

Не только иконописание, но и других родов живописное искусство может и будет совершенствоваться до бесконечности; в противном случае не было бы тех порывов и постоянных усилий, которыми одушевляются, живут художества; гениальные художники не тяготились бы списыванием самых образцовых картин, не желали бы создавать новые, невидимые в области художеств творения, не старались бы осуществить идеалы, таящиеся в неясном мерцании души их, и при том так, что сколько бы ни усовершали свои произведения, какими бы сии ни превозносились похвалами в мире, сами художники всегда недовольны своими творениями и внутренно сознаются, что оне далеко отстоят еще от той идеи, которую хотели осуществить, которая представляется во внутреннем святилище души их. Таков удел всех произведений человеческих в сем мире. «Возьми, если хочешь, — говорит Иосиф Флавий, — какое только изобретено искусство, большое или малое, и самого превосходного в своем искусстве художника, потом исследуй: соответствует ли требованиям искусства произведение художника? Рассматривая, ты удостоверишься, что последнее от первого не на малое, но на большее отстоит расстояние; что почти невозможно в каком бы то ни было искусстве быть окончательно со-

вершенным; что искусства, наподобие никогда неисчерпаемого источника, изобилуют идеями многообразных Божественных предметов»[65].

Если же олицетворение столь высоких идей по-преимуществу лежит на иконописании, то оно не достигло еще всей полноты совершенства, к которому оно должно стремиться соответственно своему назначению и ожиданиям Св. Церкви. Даже оно едва ли достигнет пределов крайнего совершенства, потому что, как в христианской деятельности, сколько бы человек ни старался о своем усовершенствовании, при свете озаренной Евангелием совести всегда будет находить в себе какие-нибудь недостатки, так при свете христианских понятий об иконописном художестве вообще и о предметах его в частности, при свете вековых опытов и пособии других отраслей живописи в иконописных произведениях человеческих всегда можно будет находить какие-нибудь недостатки; посему невозможно определить, до какой степени совершенства может возвыситься иконописное художество: когда усилия истинных его гениев будут иметь в предмете не свою, а Божию славу, станут трудиться не для своекорыстных видов, но для преспеяния Царствия Божия; не будут забывать ни на одно мгновение, что Бог строгого потребует от них отчета в употреблении данного им с их бытием таланта[66].

---

[1] Perlege dispositas annosa per atria ceras.— Ovidius. Fast., Lib. I.

[2] Opera Greg. Papae. Epist. ad Serenum Massilensem Episc., pag. 1100.

[3] К иконам сего рода можно отнести икону Софии Премудрости Божией в Новгородском Софийском Соборе, в Юрьевском монастыре Икону Божией Матери, именуемую Неопалимая купина и т. п.

[4] Малах. 3, 1.

[5] Матф. 16, 19.

[6] Иезекиил. 1, 10.

[7] Opera S. Greg. Papae, Tom. I, pag. 971, Lib. IX, Epist. LII ad Secundinum.

[8] Seneca Lucio, Epist. XI.

[9] Opera S. Basilii, Tom. III. Epistola 2 ad Gregorium.

[10] Одну из могущественнейших сил, которыми Римская Пропаганда и вообще Паписты удерживают своих последователей в слепом послушании своим видам и совращают в Латинство полуобразованные сословия других вероисповеданий, составляют образки, или картинки, которыми украшают они религиозные книги и брошюрки, большею частию стереотипного роскошнейшего издания, в бесчисленных самых разнообразных, преимущественно крошечных, форматах, в виде альманахов, молитвенников и т. д. Кроме того Латинские Пасторы религиозные, большею частию фантастически-фанатические картинки раздают детям при чтении Катихизиса и в других случаях, а чаще всего на духу лицам женского пола — со внушением, что вручаемая картинка должна напоминать кающейся обет или исправления в каком-либо пороке, или какого-нибудь приношения в их Костелы. Каких можно бы ожидать плодов, если бы у нас не пренебрегали средствами для напечатания в юношеских сердцах

чистых Христианских истин и назидательных примеров; если бы они в домах родителей рассматривали религиозные картинки, а не журнал: *Листок для светских людей*? Но, к прискорбию, тогда как вымышленная *Мадам Курдюкова*[6] прославлена лучшими политипажными картинками, наши нравственно-духовные книжечки или без всяких украшений, или с такими не то гравюрами, не то политипажами, что их совестно показать иностранцу.

[11] Opera S. Athanasii Alexandrin., pag. 272. Quaestion. ad Antiochum. Quaestio XXXIX.

[12] Epistola LII ad Secundinum. Opera S. Gregorii Papae, Tom. I, Lib. IX, indictio II, pag. 971.

[13] Удивительно, что иконоборцы, обращая внимание на одну внешность поклонения иконам, не хотели слушать, какое значение давала ему Св. Церковь, какую имело цель чествование икон? Объясним сие примером. Полковые знамена, конечно не божества, но им оказывается военная почесть, которая, имея в военной дисциплине возвышенный смысл, приносит ожидаемую от того пользу.

[14] Книга правил Св. Апостола, СС. Соборов Вселенских и поместных и Св. Отец, стран. 5 и 6.

[15] Акты собран. Археологическою Экспедициею. Том IV, с. 224 и 225 в окружной Царской грамоте об иконном писании.

[16] Матф. 17, 14.

[17] Лук. 9, 37—40.

[18] Смотр. эстамп под названием: Рафаель Санцио, рис. А. Руднев, печат. в Литографии А. Чишкова 1838 года.

[19] Письма Русского путешественника, часть 7, с. 252.

[20] Opera S. Isidori Pilusiot., Lib. III, Epist. 185.

[201] Совокупность таких несообразностей и исторических неверностей можно усматривать в книге: *Живописный Карамзин*. На всех картинах этой книги, на коих художнику довелось представить монахов нашей Церкви со введения в нашем отечестве Христианства до XVIII столетия, он изобразил их в камилавках и клобуках современной нашему веку формы и сверх того украсил их крестами, наподобие Митрополичьих. На картине, представляющей крещение Великой Княгини Ольги, Константинопольский Патриарх, особенно его прислужники, изображены в новейших облачениях Римской Церкви, а Св. Ольга поставлена в крестильне, устроенной наподобие вазы, столь малой, что и над младенцем невозможно было бы в таком сосуде совершить крещения не только по обряду Восточной Церкви чрез погружение, но и по обряду Римской Церкви чрез излияние воды на крещаемого[1].

[21] I Коринф. 11, 5. 6. 10; Четьи Минеи Октября 8, житие Преподобныя Пелагии; Христиан. Чтение 1842 г. СПб., Часть 2, с. 396. Часть 3, с. 81.

[22] Слово об иконах, § 13.

[23] Глава 43.

[24] Стоглав. Соб. глав. 123.

[25] Слово об иконах 32.

[26] Тимоф., 6. 16.

[27] Слово об иконах, гл 3. 4.

[28] Quintilian. Liber I et XII.

[29] Cicer. De orat., Lib. I, Num. 69, Lib. II, Num. 187.

[30] Русский народ без теории, по одному чувству Христианского благочестия, понимает, что от иконописца требуется жизнь добродетельная, непорочная. От сего во всей России пересказываются в народе предания, что в старину иконописцы не иначе принимались писать образа, как приготовив себя к таковому Священному упражнению постом и молитвою. Так понимают искусство иконописания и некоторые из образованных живописцев. Академик Медведев не иначе приступил к росписанию Собора Ростовского Яковлевского монастыря, как исповедавшись и причастившись Св. Таин. Вслед за сим, не вы-

ходя из Церкви, взялся за кисть и не вкушал никакой пищи, пока не начертил лица Спасителя на сводах алтаря. Таким же образом всегда без пищи с молитвою начинал он писать образ Спасителя и Божией Матери. [Смотр. Путешествие по Св. местам Русским Г. Муравьева, с. 74]. О необходимости иметь особенное расположение духа для изображения священных предметов имели понятие и некоторые западные живописцы. Так Испанский живописец Гаргас, принимаясь за работу, наперед постился, причащался Св. Таин, ложился во гроб и, умерщвляя плоть, размышлял о вечности. [Памят. Искусств Тетрадь IX, с. 79].

[31] Ego statuo sic, — говорит Цицерон, — nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quod non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo, quasi imago exprimetur, quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in ullo genere perfectius videmus (ut his picturis, quas nominavi), cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insedebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat... Has rerum formas ideas apellat ille non intelligendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato: easque gigni negat et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri: cetera nosci, occidere, fluere, labi... Orat. II, cap. 3ᵉ. Сюда относится у него же De inventione II, cap. 1 и у Плиния Historiae Natur. I, 35. Мифическое сказание о Зевксисе, который, будто бы, для изображения совершеннейшей красоты потребовал от Греции пять красивейших девиц.

[32] Opera S. Athan. Alexandr., Tom. I, pars I, pag. 18.

[33] Римл. 8 20.

[34] Быт. 18.

[35] Даниил. 7. 9

[36] Иоан. 1. 18. I. Петр. 1. 3.

[37] Иоан. 3. 16.

[38] Ефес. 3. 15.

[39] 2 Корин. 1. 3.

[40] 1 Иоан. 4. 16.

[41] 2. Корин. 1. 3.

[42] Иоан. 1, 1. Рим. 9. 5.

[43] Иоан. 1, 18; Иоан. 4, 9.

[44] Колос. 1. 15.

[45] Иоан. 10. 30.

[46] Мат. 16. 13. Иоан. 3. 12.

[47] Филип. 2. 7.

[48] Иоан. 1. 14.

[49] S. Theophanis Chronographia, pag. 77. Σύνοψις Ἱστορ. Παρά κυρ Γεοργ. Κεδρην., pag. 275 и в жит. Св. О. Геннадия Патриарха.

[50] St. Wiest Institut. Theolog. Dogm. II, pag. 564. Calend. Eccl. Univ. Assemanii, Tom. 1, pag. 47.

[51] Деян. 1. 10. Марк, 16. 5. Лук., 24. 4.

[52] В житии Св. Муч. Дорофея Февр. 6, также в житии Препод. Луки Елладского Фев. 7.

[53] Исайи 6. 2.3.6. Иезек. 1, 5, 12.

[54] Исайи 7. 14. Снеси: Матф. гл. 1.

[55] Opera S. Ambrosii Mediol. De Virginibus, cap. 6.

[56] Крайне прискорбно для христианского чувства в Лабораториях наших художников видеть в смеси картины, представляющие Священные и Мифологические предметы, изображение Спасителя наряду с каким-нибудь Бахусом, Богоматери с Венерою и т. п. Неужели наши художники дошли до такой мудрости, что сравнили все верования? К чему же это поведет, чем кончится?

[57] Иак. 3. 11.

[58] Матф. 7. 16.

[59] 2 Коринф. 6. 14. 15. 16.

[60] Спрашивается: неужели уронилось бы искусство, если бы пишущие иконы в Греческом стиле усвоили себе правильность и совершенство рисунка, естественность в драпировке, одежде, соблюдение правил перспективы, искусное сочетание света и тени и другие способы новейшей живописи? И наоборот: предосудительно ли для живописцев Италианского стиля соблюдение в своих произведениях исторической верности, стремление к идеальности, устранение изысканности и своеволия в постановке изображаемых лиц, представление их в умиляющем зрителя виде, набожная тщательность в отделке выражаемых кистию предметов, свидетельствующая о том, что художник, изображая известный лик, был проникнут тою мыслию, что он изображает предмет, достойный народного благоговения?

[61] Insanit statuas veteres Demasippus emendo. Horatius de Demasippo[3].

[62] Путевые письма из Англии, Германии и Франции Н. Греча. СПб. 1839 г. часть III, с. 59. 60.

[63] Ассеманий о вышеупомянутых Святцах, называемых им Коппонианскими досками, говорит: Tabulae pari characterum et picturarum [pulchritudine] nitent; nec est, quod in iis sive in nomine, sive habitu Sanctorum reprehendas. Adeo sunt omnia ad accuratam Historiae Ecclesiasticae atque picturae normam redacta[4]. Смотр. Calendaria Ecclesiae Universae I. Simon. Assemanii Tom. 1, pag. 4.

[64] 1. Солун. 5. 20.

[65] Opera Philonis Iudaei. Francofurti, 1691, pag. 225.

[66] Матф. 25. 14. 30.

Иван Снегирев

Взгляд на православное иконописание

Церковная живопись, или иконопись, внушаемая духом веры христианской и возникшая во времена апостольские, достойна внимания и исследования не по одной только художественной части, но и по внутренней ее связи с догматами, таинствами и священнодействиями православной восточной Церкви, по влиянию на религиозную жизнь русского народа. Под ее священным знаменем столько веков идет русская народность по пути своего умственного и нравственного образования. «Икона для русского народа,— по выражению Стэнли[a],— то же, что Библия для реформата».

Источники нашей иконописи — история и предание. Содержание свое она заимствует из св. Писания, из деяний св. соборов, из отеческих книг и житейников; а образцы из Подлинников, о которых скажем впоследствии. Древнейшие образцы этой иконописи на Востоке более соответствуют духу христианства, чем на Западе произвольные вымыслы художников, которые с XIV по XV век стали уклоняться от этих образцов, от истории и предания. Гоняясь за естественностью и красотой, предпочитая чувственное духовному, они давали лицам древним окраску своей страны, своего века и своего вкуса; между тем как греко-русская иконопись отличалась от их произведений своим содержанием и целью, своеобразным пошибом, завещанным ей православной восточной Церковью.

В недра свои она приняла и себе усвоила иконописание с целью впечатлевать в уме и памяти верующих дела Божии и святых Божиих, олицетворять догматы и таинства Церкви; живым и наглядным изображением предметов верования она возбуждает к ним благоговейные чувствования. Лики Святых, как молитвенников за нас, служат нам и напоминанием об их христианских добродетелях и побуждением к подражанию им. «Иконопись,— говорит св. Григорий Нисский,— есть грамота

для неграмотных». В этом смысле «св. иконы суть книги, написанные, вместо букв, лицами и вещами; в них неграмотные усматривают то, чему должны по вере следовать; из них они учатся»[1]. Для такой-то цели VII Вселенский собор подтвердил: иметь в храмах лики Спасителя, Божьей Матери и других Святых. Сего предписания неуклонно держится наша отечественная Церковь. Вслед за торжеством православия и иконопочитания в христианском мире, Русь приняла от православной Греции христианскую веру, а с нею иконопочитание и благодать чудотворения от св. икон.

Имея в виду обозрение иконописи на святой Руси, известных иконописцев и замечательных их произведений, сперва коснемся значения св. икон в жизни церковной и народной по отношению к вере и благочестию.

В православной Церкви, содержащей иконопочитание как догмат, чествуют между прочим св. иконы *чудотворные* и *явленные*. Преимущественно ознаменованные чудесами и, по вере молящихся, чудодействующие, именуются *чудотворными*. В них Бог, «дивный во святых Своих», становится для нас присущ уже не в одном изображении, а можно сказать, в животворящей силе. Хотя Он присущ Своей силою всем священным иконам; но некоторые избирает для Себя особенными орудиями, дабы вера смертных, вековыми от них чудотворениями возбуждаемая, могла вполне раскрываться и утверждаться; а где вера, там и чудеса[2]. Много бы нам здесь надлежало привести примеров тому из летописей христианства, но ограничимся только некоторыми, более к нам близкими, из отечественного бытописания, которое ясно доказывает, что в чудотворных иконах история спасения нашего отечества. Икона Страшного суда обратила великого князя Владимира и с ним всю Русь от идолов к Богу истинному; икона Спасителя дала Андрею Боголюбскому победу над болгарами[3]; икона Знамения Божией Матери защитила беззащитный Новгород; Владимирская икона Божией Матери обратила вспять Тамерлана с его полчищем; Казанская икона Божией Матери избавила царствующий град Москву от плена польско-литовского, и в то же время среди отчаянной битвы русских дружин с вражьими полчищами под стенами Москвы, имя и образ преподобного Сергия «охрабрили» первых и увенчали их победою[4].

При этом нельзя не заметить, что к чудотворным иконам, по древнему обычаю, присоединяются и обетные *привески*, как свидетельства чудесных исцелений по вере молящихся. Получал ли кто исцеление от болезни головы, глаз, рук, ног, привешивал к образу их изображения, сделанные из золота и серебра. Древнейший тому пример видим в св. Иоанне Дамаскине.

Этому ревнителю веры и благочестия, поборнику иконопочитания враги отрубили кисть правой руки, столь много послужившей писаниями православию; он велел привязать отрубленную свою кисть к руке своей убрусом от образа Божией Матери, и она чудесно срослась. В память этого он сделал из серебра руку и привесил ее к св. иконе, которая оттого и называется Троеручицей [5]. Но что всего удивительнее, язычник Батый, неистовый гонитель христиан, в 1337 г., вследствие испытанного им чуда, привесил в рязанском Богословском монастыре к образу св. Иоанна Богослова свою золотую печать, в прошлом столетии употребленную настоятелем на позолоту водосвятной чаши [6]. Сколько было на чудотворных иконах в одном Московском Успенском соборе древних обетных привесок [7]! Но они, по указу Петра I в 1722 году апреля 20, сняты и отосланы в С.-Петербург для разбора.

Что же касается до *явленных* икон, то под этим названием известны чудесно обретенные, по особенному устроению Промысла Божия, который нередко сам являл верующим иконы, неизвестной рукою написанные [8]. Таковы *небошественная* Тихвинская икона Божией Матери в Тихвине, св. Никола Явленный в Новгороде и многие другие, которые причисляются к чудотворным, потому что явление их ознаменовано чудесами. В церковных богослужебных книгах они вообще называются *явлением*.

В церковной истории и в преданиях еще упоминается о *само-написанных, само-изображенных* иконах. В Лидийском храме, сооруженном Апостолами, над северными вратами на столпе изобразился не руками человеческими, но Божественною силою лик Богоматери с Предвечным Младенцем. Когда Апостолы призывали Богоматерь на освящение храма, она отвечала: «идите, дети, и я с вами там буду». Там они с великой радостью увидели ее изображение на столпе. Затем явилась туда и сама Богоматерь и, узрев свое изображение, сказала: «благодать и сила моя да будет с ним»! Сколько ни старался Юлиан-отступник истребить это изображение, но оно оставалось невредимым [9]. Четья-Минея нам свидетельствует о самоизображенной иконе Богоматери в Киево-Печерской церкви. Так в Москве предание выдает за самонаписанные иконы: Спасителя на внешней южной стене в паперти Благовещенского собора и Благовещения Божией Матери в церкви на Житном дворе.

По занимаемому св. иконами месту, они — *храмовые*, или вообще принадлежащие церкви, *домовные, градские, полковые* и *корабельные*.

1. В церквах главное вместилище для св. икон есть предал-

тарный иконостас; в летописях наших он называется и *кивотом* и *деисусом* от греческого слова δέησις, моление. Полный иконостас, олицетворяющий торжествующую небесную Церковь, кроме храмового и местных образов, обыкновенно состоит из четырех поясов, где помещаются праздники Господские, ликостояния Апостолов, Пророков и Праотцов; в средине их иконы Бога Отца с исходящим от Него Св. Духом, Бога Сына в Силах, на престоле славы, и Божией Матери с изображением на персях Ее Богомладенца Иисуса, именуемой *Знамением*. Деисусом также называется изображение Иисуса Христа с предстоящими Божией Матерью и Иоанном Предтечею, нередко поставляемое над царскими вратами. Доселе еще ведется на Руси в селах, несмотря на неоднократные запрещения указами[10], ставить в трапезе на полках у стен *домовые иконы*, пред которыми, при зажженной свечке, поселяне любят молиться.

2. Так как жилище христианина есть домашняя церковь, то освящением и святолепным украшением ему служат св. иконы, или так называемое народом *Божие милосердие*. Сильвестров Домострой изображает нам, как в XVI веке, ему современном, и конечно еще и прежде, украшали дома св. ликами и с каким благоговением их чествовали. «В дому своем,— говорит он,— всякому христианину во всякой храмине святые и честные образы, написаны на иконах по существу, ставити на стенах, устроив благолепно со всяким украшением и со светильники, в них же свещи пред святыми образы, возжигаются на всяком славословии Божии, и по отпении, погашают, завесою закрываются всякие ради нечистоты и от пыли, благочиния ради и брежения, а завсегда чистым крылышком ометати и мягкою губкою вытирати их, и храм тот чист держати всегда, а к св. образам касатися достойным, в чистой совести, и на славословии Божии и в святом пении и молитве, свечи вжигати и кадити благовонном ладоном и фимиамом, а образы святые поставляются иже в начале, по чину, свято почитаеми суть имены преже-реченными; в молитвах и во бдениях и в поклонах и во всяком славословии Божии, всегда почитати их; со слезами и с рыданием и сокрушенным сердцем исповедаяся о своих согрешениях, просяще отпущения грехов»[11]. Таковой благочестивый обычай отчасти и доныне сохраняется, но более в среднем сословии. Святые иконы обыкновенно ставятся в переднем углу каждого покоя, также над крыльцами и воротами, как бы в исповедание веры и в отличие от жилищ иноверных. Выходя из дому и входя, молятся пред этими святынями о сохранении жилища и о благословении свыше входов и исходов. Несмотря на разные причудливые переделки старых домов, еще уцелели в Москве немногие, у которых на воротах и даже на стенах кио-

ты с св. иконами. Укажем на известные нам: в Охотном ряду на гостинице Лондон (бывшем доме Годунова) большой образ Спасителя с предстоящими; в Егорьевском переулке Белого города на доме г. Горностаева такой же величины икона Знамения Божией Матери; над въездными воротами дома г. Сорокина, бывшей суконной фабрики; на берегу Москвы-реки, у Каменного моста икона Спаса Нерукотворного, в которую, как бы в цель, стреляли из ружей неприятели в 1812 году, но пули не коснулись божественного лика и засели только вокруг его на полях доски. Пред такими настенными и надворотными иконами теплятся в фонаре лампады. Это драгоценный остаток старого быта и обычая. В городах, селениях и на перекрестках дорог в часовнях исстари поставляются св. иконы и кресты для поклонения проходящих. В царских палатах, в боярских и купеческих домах находились *образные, молельни, крестовые*, куда уединялись на молитву утром и вечером. Там хранились при иконостасе разные святыни: мощи, богоявленская и иорданская вода[б], крещенские и венчальные свечи, артос[в] и просфоры, ладон и проч. Но теперь мода изгнала из жилищ православных такие святыни; украшенные золотом и серебром, жемчугами и драгоценными каменьями праотеческие иконы, прославленные в семействах чудесами, сопутствовавшие предкам в битвах и походах, избавлявшие их от очевидной погибели, уступили место барельефам из языческого мира и картинам, приманчивым для чувственности, или перешли в меняльные лавки, или скрыты в кладовых. Но, благодарение Богу, еще не перевелись дома, которые хранят святые обычаи отечественной старины и соблюдают заветные иконы отцов своих как святыни благословения родительского, и пред ними не угасает лампада молитвы и веры. В родовых иконах история многих знаменитых фамилий; в именах святых имена предков, которыми славятся их потомки.

Из царских дворцов и боярских палат перейдем в крестьянскую избу; там в ее переднем, святом углу занимает почетное место *божница* с св. крестами и иконами, которые поселянин, по простоте своей и неведению, иногда называет *богами*. Здесь домашний его жертвенник, пред которым он возносит свои молитвы, изрекает задушевные обеты. Здесь благословляется он к брачному венцу, здесь ставится свадебная трапеза, здесь одр для умирающего и гроб для усопшего. Закладка дома на пепелище или на новом месте делается пред св. образами, с хлебом и солью; с ними же вступают хозяева на свое новоселье. Случится ли в доме пожар, прежде всего выносят и спасают Божие милосердие; потом обносят вокруг дома св. икону, особенно Неопалимые Купины, и держат ее против сильного напора

ветра. Сколько было случаев, что живая вера «угашала пламень огненный», давая противное направление ветру! В самом выражении общенародном *выменять* образ, вместо купить, проявляется опасение смешать предмет благоговения с пошлыми вещами домашнего обихода. Обветшает ли он от времени, изгладится ли его лик, его пускают на воду [12]. Присутствие святыни в доме поддерживало нравственный в нем порядок и благочиние, которое не осмеливались нарушать при таких свидетелях. Если же в доме начинались ссоры, буйство и бесчиние, то говорили, и ныне говорят: оттуда *хоть святых вон понеси*, т.е. образа; это значит, что дом становится недостойным присутствия в нем святыни и обитающей в ней благодати.

Сопутствуя православному христианину от его рождения до смерти, св. икона имела неотразимое влияние на дух его во всех важнейших обстоятельствах его жизни. Родится ли в семействе младенец, в меру возраста его писали образ тезоименитого ему святого. Такие *родимые*, *мерные* иконы можно видеть над царскими гробницами в московском Архангельском соборе и в некоторых домах, не оставляющих праотеческого благочестивого обычая. Хочет ли кто сочетаться браком,— родители или посаженый отец благословляют его образом, с которым он отпускается в церковь на бракосочетание и с ним же сопровождается в дом, где отец или мать, или близкие родные встречают новобрачных с образом же, с хлебом и солью, символом благословенного изобилия в доме. В росписях приданому первое место занимает *Божие милосердие*, которым родители наделяют дочь свою в замужество. Умирает ли кто, в изголовье его зажигается свеча пред образом. При выносе усопшего в церковь для отпевания, а на кладбище для погребения предшествует ему св. икона, которая иногда осеняет самое надгробие, подобно надмогильному кресту, и когда живые покидают отжившего, она его не оставляет, охраняя, как верный страж, его могилу и день и ночь. На некоторых надгробных памятниках и в наше время, по усердию родных, теплится неугасимая лампада пред надгробной иконой. Но это не новое, а велось из глубокой старины, только не на кладбищах, но в церквах и усыпальницах, или подцерковьях [13]. *Выносные* и *поставные* иконы ставились на святительских, княжеских и царских гробницах; пред ними теплились неугасимые свечи. Из русских грамот XIV и XV веков очевидна благочестивая забота почтительных потомков о том, чтобы «память родителей не перестала и свеча их на гробах родительских не угасла». При этом не можем здесь выпустить из виду свидетельства летописей о благоговении к святыне отцовских могил. Киевский князь Ростислав, по смерти отца своего, раздав все свое имение по мона-

стырям, церквам, затворам и нищим, оставил себе только честный крест родителя и столько денег, чем *свечу его подбети*, т. е. поддержать[14]. Ипатьевская летопись, под 1288 годом, повествует нам: «посол Льва, епископ перемышльский Мемнон говорит князю Владимиру Васильевичу: «Брат ти, господине, молвит: старый твой (дядя) Данило король, а мой отец лежит в Холме у святые Богородицы и сынове его братья моа и твоа Роман и Шварно и всих кости туто лежат, а ныне, брате, слышал твою немочь великую, а бы ты, брат мой, *не изгасил свече* над гробом стрыя своего и братьи своей, а бы дал город твой Берестий, то бы *твоя свеща была*». Такие надгробные, заупокойные свечи горели пред поставными образами на гробницах.

Родители, пред кончиною своей, благословляют детей той же иконой, какою благословляли их предки. Преимущественно доставаясь во владение старшему в роде, она составляла наследственную святыню. Такая заветная икона бывала посредницей в семейных спорах, обличительницей неправды, свидетельницей обетов и условий. Теплая вера в силу родительского благословения подкрепляла, одушевляла и руководила детей в жизни. Непредвиденное спасение от угрожавшей напасти, исполнение благих желаний или неожиданное благополучие увековечивались написанием образа во имя того святого, к помощи которого прибегали в молитвах. Это *образа обетные*.

3. По исконному, благочестивому обычаю на святой Руси, городские ворота, даже иногда башни и бойницы, осеняемы были св. иконами, от которых первые принимали свое прозвание. Так от образов: Спасителя наименованы в Москве Спасские ворота, от Св. Троицы — Троицкие, от св. Николая — Никольские, от св. пророка Ильи — Ильинские и проч.[15]. То же самое найдем и в других русских городах. Но с XVIII века уже видим в общественных зданиях отступление от такого обычая. Красные ворота, сооруженные в память коронования Императрицы Елисаветы Петровны в 1742 году, осенены не св. иконою, но статуей Славы, а триумфальные Тверские ворота, воздвигнутые императором Николаем в память изгнания врагов в 1812 году — изваянием Феба на четырехконной колеснице. Св. икона была бы здесь и неуместной среди мифических и символических фигур из языческого мира.

В древности на городских торжищах стояли св. иконы, особливо св. Параскевы-Пятницы, покровительницы торговли. В Новгороде, в XII веке, при церкви св. Иоанна Предтечи на Петрятине дворе были весы, меры и торговый суд с тремя старостами от житьих людей, с тысяцким от черных, двумя старостами от купцов, которые сидели в торговом суде, заправляли торговыми и гостинными делами[16]. Торжище в Смоленске на-

ходилось у Смоленской Богородицы на горе. На торгу выставлялась св. икона, избранная покровительницей ему, или в часовне, или в киоте. Не отсюда ли ведет свое начало на Москве благочестивый обычай иметь в каждом купеческом ряду общую св. икону, пред которой от всего ряда теплится лампада и служат молебны с водоосвящением, особенно с 1831 холерного года?

Не только частные люди, но самые государства, города и области имели особые иконы Господа и Святых своими покровителями и заступниками: так в Киеве — Печерская Божия Матерь, в Новгороде — София, в Покрове — Троица, во Владимире Кляземском — Боголюбская Божия Матерь, в Смоленске — Смоленская Божия Матерь, в Москве — Владимирская, в С.-Петербурге — Казанская и т. д. Это местные святыни, охранительницы и как бы представительницы государства, народа, общины. В летописях нередко встречаются нам символические выражения: «постоять за св. Софию» вместо за великий Новгород, «за дом Пресвятые Богородицы» вместо за Успенский собор и Москву [17]. Как в древние, так и средние века известен обычай вывозить из завоеванных городов святыни, равно досточтимые для победителей и побежденных. Первые, отнимая у последних покровителей, обрекали покоренных силою оружия жребию войны. Таковы обычаи, освященные незапамятной давностью! Им следовали и державцы русской земли. С покорением Московскому Государству и с присоединением к нему разных областей и городов московские Государи в первопрестольном храме своей столицы совмещали заветные святыни некогда стольного града Владимира, самосудных Новгорода и Пскова, Смоленска, Устюга; там видите взятые: из Владимира — Владимирскую чудотворную икону Божией Матери и Спасителя во славе, даровавшего победу Боголюбскому; из Новгорода — икону Спасителя, писанную Мануилом; из Устюга — икону Благовещения Пресвятые Богородицы, спасшую город от каменной тучи; из Киева — икону Алимпиева письма: И. Христос с предстоящими и проч. Отечественные летописи нам передают, с какими слезами смольяне провожали в Москву свою чудотворную икону Одигитрии и с какой радостью встречали ее, когда великий князь Василий, по их умолению, возвратил им эту святыню. В московском соборе святынь русской земли, вместе с благоговением к ним, выразилась политическая мысль единодержавия, возникшая и утвердившаяся в средоточии русского мира — Москве [18].

4. В каждом полку, даже и в роте, так как и на корабле, есть свой образ, всюду их сопровождающий. В артиллерии особенно чествуется препод. Сергий. Московская в Пушкарях цер-

ковь во имя препод. Сергия, сего ревнителя о благе отечества, прежде была первенствующей во всех полках артиллерийских; в нее производилось от них подаяние на церковное строение, но после третья часть сего дохода отделилась на Сергиевскую церковь в С.-Петербурге, на Литейной улице, именуемой также в Пушкарях [19].

В войске и полках на *стягах*, знаменах и хоругвях издревле изображаемы были лики святых, покровительству которых они поручались: то Спаситель, как на большом черном знамени в. кн. Дмитрия Донского, то святитель Николай с предстоящим ему в молении этим князем, то Иисус Навин, останавливающий солнце, то Михаил Архангел и победитель Голиафа Давид, то Божия Матерь, то Московские святители, то Логгин Сотник, «помощник всему роду московских Государей» [20]. При взятии Казани, в 1552 году, на святой хоругви написан был Иисус Христос, а вверху ее водружен животворящий крест, бывший на Дону с в. кн. Димитрием. Таким образом св. иконы на знаменах служили предводителями полков: ими означаемы были все их движения и положения (как у римлян signa), и самые полки назывались *стягами* [21]. С Петра I место св. икон на знаменах заступил Российский герб — двуглавый орел под тремя коронами.

Кому не известен древний христианский обычай святителей благословлять св. иконами великих князей и царей? По свидетельству царских выходов, в XVII веке духовные власти подносили государям образа на утро царского венчания, по случаю рождения царских детей, на светлой неделе [22]. Святителям подносили св. иконы настоятели монастырей, им подвластных. Таковы *образа подносные*.

Св. иконами цари и святители благословляли военачальников и воинства, ополчаемые на брань! Не вдаваясь вглубь древних времен, укажем только на близкие Москве примеры. 1654 г. мая 15 царь Алексей Михайлович отпустил с Москвы из соборной церкви в Вязьму против поляков чудотворную икону Пречистые Богородицы Иверские, которая принесена в царствующий град Москву от Парфения патриарха цареградского [23]. В поход против Стеньки Разина отправлен был чудотворный образ всемилостивого Спаса из Новоспасского монастыря, а в поход против крымцев образ св. победоносца Георгия из церкви сего великомученика, что в Ендовах [1]. В Троицком соборе Сергиевой лавры хранится в предалтарном иконостасе чудотворная икона Сергиева видения, писанная на гробовой доске чудотворца; ее брал себе путеводительницей в польский поход 1654 года царь Алексей Михайлович, а в 1709 г. Петр I на Полтавскую битву, увенчавшую его славной победой

над шведами. В незабвенном 1812 году престарелый митрополит Платон, посылая эту святыню в напутствие императору Александру I, писал к нему в духе пророческом: «Пусть дерзкий и наглый Голиаф от пределов Франции обносит на краях России смертоносные ужасы; но кроткая вера, сия праща российского Давида, сразит внезапно главу кровожаждущей его гордыни. Се образ преподобного Сергия, древнего ревнителя о благе нашего отечества приносится Вашему Императорскому Величеству». Государь благословил московское ополчение изображением «святого поборника российских военных сил», которое, по изгнании врагов из России, возвращено в Сергиеву обитель. Этой же святыней в 1855 году благословил московский митрополит Филарет Императора Александра II на брань с тремя державами; по заключении мира, она возвращена на свое место [24].

Гробница Кутузова-Смоленского в с.-петербургском Казанском соборе осенена св. иконой Одигитрии Смоленской Божией Матери, сопутствовашей ему в великой войне против двадесяти язык[d]. Эта святая путеводительница напоминает нам чудесное сближение евангельских слов с отечественными событиями и даже с самыми числами времени. Августа 6, когда русские войска уступили Смоленск напору неприятеля, чудотворная икона Одигитрии Смоленской Божией Матери была вынесена из собора; при этом священник заключил молебен словами Евангелия от Луки: «пребысть же Мариам с нею яко три месяцы, и возвратися в дом свой»[e]. Ровно чрез три месяца, 6 ноября того же года, лик Богоматери взят был из 3-й пехотной дивизии и возвращен в ее смоленский дом [25].

В жизни государственной и гражданской даваемо было св. иконам значение дипломатическое и юридическое. Они принимались иногда в поруки и свидетели при заключении мирных трактовок и при разрешении споров. Великий князь Василий Темный привел в поруки ненарушимости договора хану Улу Махмету чудотворный образ Николая Гостунского. Но когда Темный нарушил этот договор, тогда Улу Махмет обратился с жалобой на него к самому поручителю, как бы к живому. «Человек святой и праведный,— сказал лику святителя Улу Махмет,— ты был порукою и свидетелем нашего договора; видишь мою правду и неправду московского князя! Он первый напал на меня! Будь же мне заступником и помощником»! Хан пошел с малочисленным войском против московского многочисленного и одержал победу [26]. *Никольский крестец*, на Никольской улице в Москве, у церкви, теперь часовне, святителя Николая возобновляет в памяти нашей судебный обряд крестного целования, как присяги в спорных делах, когда в свидетельство пра-

воты целовали крест и образ св. чудотворца Николая. Для русского православного *снять образ со стены* то же, что поклясться и побожиться. При размежевании земель в старину ходили с иконой по межам, но при спорах о земле «не велось, чтобы иноческому чину земля велети отводити с образом»[27].

При заключении с шведами Столбовского мира 1617 года, февраля 10, с русской стороны дан им, вместо поруки, список с Тихвинской иконы Божией Матери, находящейся ныне в московском Успенском соборе[28].

Нельзя, впрочем, не заметить, что при всеобщем, укоренившемся в русском народе иконопочитании, иногда стригольники, жидовствующие, немногие последователи Лютерова и Кальвинова учения покушались проповедывать иконоборство; но оно не привилось к русской душе. Это были случайные явления, которые скоро исчезали, не оставив следов по себе.

Таким образом, в нашем обозрении св. икон в жизни народной открывается ближайшее, догматическое их отношение к православию, к Церкви, к государству, селению и дому; вместе с тем, осязательное влияние на дух народа, на дела общественные, военные, гражданские и семейные. Неиссякаемым источником тому вера и благочестие, сближающие поклоняющегося с поклоняемым и земное с небесным.

Но как внутреннее значение иконописи соединено и с внешним, то в следующей статье перейдем к последнему.

---

[1] О иконописании (преосвящ. Анатолия). М., 1845 г. в 8°.

[2] В Ключе к истории Государства Российского Карамзина, состав. Г. Строевым, указанные им чудеса названы *мнимыми*!?

[3] См. ниже о местной иконе Спасителя в Моск. Успенском соборе, взятой из Владимира.

[4] См. слово в неделю Православия. *Преосвящ. Иннокентия Борисова*. М., 1846 г.

[5] Исторические очерки русской народной словесности Ф. Буслаева, т. II. СПб., 1861 г., с. 123.

[6] В жалованной патриаршей грамоте 1692 г. сказано: «Быв оный христианского рода несносный враг (Батый) в пределах рязанских явлением св. Апостола и евангелиста Иоанна Богослова прииде от дерзкомысленного своего суровства в пристрашие и прибегши во обитель к пречестному и святому его образу, приложил зде и печать свою златую, и тем его святым явлением починися преславному жительству многонадежное и безбедное от них врагов защищение. О том чудном происшествии, открывшемся заступлением всехвального наперсника Господня, и доныне сие во всем народе явленно извествуется».

[7] Опись Моск. Успенского собора 1627 г., составленная по указу Патриарха Филарета Князем Лукою Осип. Щербатовым. В Государствен. архиве старых дел при Сенате, рукоп. в 4°.

[8] О святых чудотвор. иконах в Церкви христианской, соч. магистра Богословия *Д. Соснина*. СПб., 1833 г. в 8°.

[9] De Russorum et Moscovitarum et Tartarorum religione. B. D. an. 1582, in 4⁰, p. 128—129. См. в Каноне явления Казанския Божия Матери, седален. после 3 песни: «Божественного Слова Апостоли, Евангелия Христова велегласно вселенныя благовестницы, божественную церковь создавшие, в пресвятое твое имя, Богородице, и к тебе, Госпоже, приходят моляще тя прийти на тоя освещение. Ты же, о Богомати, рекла еси: идите с миром, и аз с вами тамо есмь. Они же шедше обретают тамо на стене церкве твоего образа подобие, божественною писано силою, шаровными подобии, и видевше, поклонишася ти, и прославиша Бога».

[10] Указ 1723 года, января 1-го дня, о иконах домовных, в церквах поставляемых.

[11] Домострой Благовещенского попа Сильвестра, изд. Д. Голохвастова. М., 1849, в 8⁰, гл. VIII.

[12] Об этом также упоминает англичанин Самуил Колленс, врач царя Алексея Михайловича, в книге своей: The present state of Russia. London, 1671, in 8⁰, c. v.

[13] Но кто из православных узнáет могилу православного на кладбище и даже в некоторых церквах, когда в надгробном памятнике увидит вместо креста и образа роскошное изваяние языческих истуканов: Сатурна с всесокрушающею косою, Минерву с ее символами, Ниобу, Граций, Гения, угашающего светоч жизни, Амуров и т. д.?

[14] Ипат. летопись под 1154 годом, с. 16.

[15] Но, к сожалению, на Воскресенских нет того образа, по которому они именуются, хотя и видно место, где он прежде стоял.

[16] См. грамоту Всеволода Мстиславича в Русск. достопамятностях, изд. Общества Ист. и Др. Росс., часть 1-я, 77—79. М., 1816, в 8⁰.

[17] Как глубока в человечестве потребность освящать все дела и предметы своей жизни, — этому находим следы даже в мире языческом, где города имели свои охранительные божества.

[18] По грубости нравов, в старину самое уважение к святым иконам выражалось иногда в грубых чертах. Так в Архангельской летописи находим следующий рассказ: Новгородцы в 1398 году, по взятии Устюга, разграбили священные сокровища собора и захватили в плен чудотворную, особенно чтимую там, икону Одигитрии, поставили ее в насад (лодку), но насад не трогался от берега Двины. «Тогда един Лапун стар вскочи в насад и связа икону убрусом и глаголя тако: никой полонник не связан на чужую землю не идет. И поидоша прочь». Карамз. Ист. Гос. Росс. V, пр. 117.

[19] Путеводитель к древностям и достопамятностям московск. Г. Максимовича. М., 1792, III, с. 28 и 29.

[20] Софийский временник под 1415 годом.

[21] Поведание и сказание о Донском побоище, изд. И. Снегирева. М., 1838, в 8⁰.

[22] Выходы царей и государей. М., 1844 г., в 4⁰.

[23] Повседневных дворцовых записок, II. 219.

[24] Путеводитель из Москвы в Троицко-Сергиеву Лавру, сост. И. Снегиревым. М., 1856 г., в 8⁰.

[25] Московские ведомости 1813 г. № 26.

[26] Так гласит рукописное сказание в селе Гостуни на Оке, Белевск. уезда. Оно изображено на доске в тамошнем Гостунском соборе.

[27] Юридические акты. СПБ, 1835 г., с. 30 и 83.

[28] История Российской Иерархии. VI, 384.

Федор Буслаев

Общие понятия о русской иконописи

⟨...⟩ Недавно полагали, что до времени Петра Великого у нас вовсе не было литературы. Относительно русского искусства и теперь большинство образованной публики того же мнения. Однообразие и неразвитость Древней Руси вследствие многовекового застоя, сравнительно с быстрым развитием Запада, дали повод к составлению таких взглядов на русскую литературу и искусство.

Но история неопровержимо доказывает, как излишнее развитие западного искусства повредило его религиозному направлению, как уже непосредственные ученики Рафаэля бросились в грубый материализм и язычество, как сам Микельанджело, завлекшись анатомиею, исказил в своем «Страшном суде» тип Иисуса Христа, как Реформация заменила глубину религиозного вдохновения пошлою сентиментальностью и как, наконец, бессмысленны и жалки стали все эти карикатуры на святыню, которые даже такими великими мастерами, как Рубенс и Рембрандт, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковных алтарей.

Все, что было сделано западным искусством с половины XVI в., может иметь неоспоримые достоинства во всех других отношениях, кроме религиозного. Наша иконопись, в своем многовековом коснении, всеми своими недостатками искупила себе чистоту строгого церковного стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной истории, которая предохранила ее от той заманчивой последовательности в развитии художественных сил, которую так блистательно открыло себе западное искусство в готическом стиле и в великих школах итальянской скульптуры и живописи XV и XVI столетий. В истории всякое позднейшее явление связано законами необходимой последовательности с предыдущими: и мы не должны сожалеть, что у нас не было Джиотто или Беато Анжелико Фье-

8-2398

золийского, потому что рано или поздно они привели бы за собою чувственную школу Венецианскую и приторно-сентиментальную и изысканную Болонскую.

Итак, неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только ее отличительный характер, но и ее превосходство перед искусством западным в отношении религиозном.

В наше просвещенное время стали наконец отдавать должную справедливость ранним произведениям грубого средневекового искусства; и если немцы и французы с уважением и любовью обращаются к своим очень невзрачным, часто уродливым миниатюрам и скульптурным украшениям так называемого романского стиля, искупающим в глазах знатоков свое безобразие религиозной идеей и искренностью чувства, то в глазах наших соотечественников еще большего уважения заслуживают произведения древней русской иконописи, в которых жизненное брожение форм изящных с безобразными и наивная смесь величия и красоты с безвкусием служат явным признаком молодого, свежего и неиспорченного роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное в технических средствах, отважно стремится к достижению высоких целей и в неразвитости своих элементов является прямым выражением неистощимого богатства идей, в такой же неразвитости сомкнутого в таинственной области верования.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословной фразой, необходимо войти в анализ некоторых подробностей.

Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению; так что, сравнивая с живописью западною произведения русской иконописи, мы можем говорить вообще о принципах этой последней, не ставя отдельных ее экземпляров наряду с образцами знаменитых мастеров западного искусства. Итак, первый признак русской иконописи — отсутствие сознательного стремления к изяществу. Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что, будучи проникнута благоговением к святости и божественности изображаемых личностей, она сообщает им какое-то величие, соответствующее в иконе благоговению молящегося. Вследствие этого красоту заменяет она благородством. Взгляните на

лучшие из лицевых святцев XVI или XVII в. — при всей неуклюжести многих фигур в постановке и движениях, при очевидных ошибках против природы, при невзрачности большой части лиц, все же ни одному из тысячи изображений не откажете в том благородстве характера, которое мог сообщить им художник только под тем условием, когда сам он был глубоко проникнут сознанием святости изображаемых им лиц. Это художественные идеалы, высоко поставленные над всем житейским, идеалы, в которых русский народ выразил свои понятия о человеческом достоинстве и к которым, вместе с молитвой, обращался он как к образцам и руководителям в своей жизни. И тем дороже для нас эти иконописные идеалы, что Древняя Русь, до самого XVII столетия, за отсутствием искусственной поэзии, не знала других поэтических идеалов, кроме полумифических личностей древнего богатырского эпоса, так что только в произведениях иконописи наши предки вполне могли выразить свою творческую фантазию, вдохновленную христианством.

Чтобы определить господствующий характер этих иконописных идеалов, надобно обратить внимание на выбор самих сюжетов и на точку зрения, с которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой из старинных иконостасов и тотчас же увидите, какие личности более господствуют в нашей иконописи: юные и свежие или старческие и изможденные, красивые и женственные или мужественные и строгие? Во-первых, вы заметите, что иконопись предпочитает мужские идеалы женским, придавая большее разнообразие первым и не умея и не желая изображать женскую красоту и грацию, так что женские фигуры в нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторых, из мужских фигур лучше удаются старческие или, по крайней мере, зрелые, характеры вполне сложившиеся, лица с бородою, которую так любит разнообразить наша иконопись, и с резкими очертаниями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, как это можно видеть, например, из 〈...〉 иконы Николая Чудотворца, известной под названием келейной иконы преп. Сергия Радонежского. 〈...〉 Менее удаются юноши, потому что их очертания, по неопределенности нежных, переливающихся линий, сближаются с девическими. Впрочем, изображения ангелов нередко являются в нашей иконописи замечательным в этом отношении исключением, удивляя необыкновенным благородством своей неземной натуры. Еще меньше мужских юношеских фигур удаются фигуры детские, для изображения которых требуется еще больше нежности и мягкости, нежели в фигурах женственных. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оценить в изображениях

Христа-Младенца, который обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения той богословской идеи, что Предвечный Младенец, не разделяя с смертными слабостей детского возраста, и в младенческом своем образе являет строгий характер искупителя и небесного Судии.

Потому в изображении Богородицы с Христом-Младенцем иконопись избегает намеков на природные, наивные отношения, в которых с такой грацией высказываются нежные инстинкты между обыкновенными матерьми и их детьми. Древний тип Богородицы-Млекопитательницы, общий Западу и Востоку, на Западе получил самое разнообразное развитие; на Востоке же хотя и сохранился как остаток предания, но менее занимал воображение художников, нежели тип строгий, отрешенный от всяких намеков на земные отношения между матерью и ее младенцем. С этой целью Богородица изображается в нашей иконописи более задумчивой и углубленной в себя, нежели внимательною к носимому ею, и только наклонением головы иногда сопровождает она выражение на лице какого-то скорбного предчувствия, обыкновенно называемое «*умилением*». Вообще в ней слишком много мужественного и строгого, чтоб могла она низойти до слабостей материнского сердца, равно как в самом Младенце столько возмужалого и зрелого, что с его величием была бы уже несовместна резвая игривость неразумного младенца; для этого и изображается он обыкновенно ребенком не самого раннего возраста, а уже несколько развившимся, чтобы зрелость господствующей в его лице мысли менее противоречила детской фигуре.

Отрешенность от житейских условий, принятая за принцип в нашей иконописи, выразилась в этой священной группе заменой семейных уз неземным союзом, в котором Богоматерь представляется мистическим престолом, на котором восседает ее Божественный Сын, благословляющий своей десницей. Эта мысль нашла себе самое полное выражение в воиме, так называемом «*Знамении*», в одном из древнейших на Руси, местное чествование которого с ранних времен Новгород разделял с Афонской Горой.

Если нашу иконопись в группе Богоматери с Христом-Младенцем упрекают в недостатке жизненных отношений семейной любви, то еще больших упреков заслуживает живопись западная в тех крайностях, до которых она доходит в изображении этих житейских отношений, заставляя Богородицу забавлять своего Предвечного Младенца птичкой или цветком, кормить его ягодами и плодами, держать его у своих ног, в то время как он хотя и грациозно, но неразумно резвится или об-

нимается и играет с своим товарищем, маленьким Иоанном Предтечей. Самые ангелы, которых католическое искусство часто вводит в эту группу, играют роль слишком наивную. Они забавляют Младенца не только музыкой, но и плодами, к которым он простирает свои ручки. Уже и совмещение в одной картине Христа-Младенца и дитяти Иоанна Предтечи с их святыми матерями, столь обыкновенное в живописи католической, нарушает посторонней примесью идею о Предвечном Младенце, носимом Богоматерью. Эта идея совсем исчезает в странном изображении, особенно распространенном в древней живописи Голландской и Кёльнской и известном под именем «*Святого Родства*» (die heiligen Sippen). Богородица с Христом-Младенцем сидит окруженная детьми — будущими Апостолами с их матерями; позади стоят их мужья. Дети играют в игрушки, делят между собой лакомства, учатся у своих матерей читать. Правда, что свобода наивной фантазии иногда внушала художникам самые грациозные идеи, как, например, в знаменитом кёльнском образе Мадонны в «Саду Роз»; но вообще идея религиозная, возвышенная и строгая, погрязала в мелочах действительности, принимая характер сентиментальный и женоподобный именно вследствие развития женственного чувства в Богоматери, как в идеале всех смертных матерей. Этот принцип имеет свою добрую сторону в жизненности типа Богоматери, в его применимости к вседневной обстановке действительности, но вместе с тем предлагает для фантазии слишком заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

В противоположность излишней строгости и мужественности, до которых часто доводится тип Богоматери в русской иконописи, живопись западная наклонна к излишней сентиментальности и женственности, которою эта живопись иногда будто намеренно играет. В этом отношении заслуживает внимания один странный мистический сюжет, встречающийся и в итальянском, и в немецком, и даже в чешском искусстве и, кажется, особенно распространенный в древнеголландском. Это, если можно так выразиться, «*Женская Троица*», состоящая в изображении группы из трех фигур: Христос-Младенец сидит на руках Богородицы, а сама Богородица, иногда как ребенок, иногда как взрослая девица, сидит на руках своей Матери Анны. Особенно поражает своей крайнею наивностью этот сюжет в изображениях искусства неразвитого, представляющего Христа-Младенца в виде куклы, которою будто забавляется девочка, сидящая на руках своей матери.

Чтобы изъять священные изображения из мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводит их в об-

ласть молитвенного чествования. Величавые фигуры Апостолов, Пророков и Праотцев с обеих сторон ярусов иконостаса с благоговением молитвы притекают к Господу Богу, восседающему на престоле. Святые в лицевых святцах или молятся сами, или благословляют обращающихся к ним с молитвой; иные держат в руках Св. Писание в виде книги или свитка с начертанным на нем священным текстом. *Деяния*, то есть события из их жизни, остаются на заднем плане и потому изображаются мелким письмом кругом самого святого, написанного в значительно больших размерах. Само собою разумеется, что молитвенное настроение налагает заметную печать однообразия на все эти священные лица, зато предохраняет иконописца от падения в тривиальность и в оскорбительную для религиозного чувства наивность, которые неминуемо обнаружились бы, если бы его слабое и неразвитое искусство отказалось от служения молитве.

Однообразие молитвенной постановки усиливается однообразием разрядов, на которые делятся изображаемые фигуры в их определенных преданием костюмах; это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупление собственно русских святых к циклу общехристианскому, заимствованному из Византии, мало внесло разнообразия в эту систему, как потому, что русские святые писались на образец типов, заимствованных из Византии, так и потому, что круг русских святых ограничивается, за немногими исключениями, князьями и монахами. Так как, по средневековому обычаю, светские люди под конец своей жизни для спасения души принимали монашеский чин, то и некоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только в их монашеском виде, как, например, Александр Невский[1], Петр и Феврония Муромские.

Монастырское и аскетическое направление, вообще господствующее в лицевых русских святцах, очевидно, указывает на их развитие под влиянием церковных властей и монахов. Сношения с монастырями Афонской Горы, хотя и нечастые, могли способствовать этому направлению. Отчуждение иконописи от природы и от всего нежного, цветущего и молодого соответствовало аскетическим идеям о покорении плоти духу и о ее изможденни и умерщвлении. Потому русская иконопись, дав значительное дополнение восточным святцам типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русских типов женских, которых в наших лицевых святцах не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрению к женщине на Востоке опять противополагается направление католическое, которое,

примирив с догматами церкви вежливость к дамам трубадуров и миннезингеров, внушило Данту свою возлюбленную возвести в мистический образ Богословия и которое создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сиенскую и столько других грациозных, восторженных и сентиментальных женских идеалов, размножив их наконец до одиннадцати тысяч святых девиц, будто бы погибших вместе с Св. Урсулою, их предводительницею,— сюжет знаменитых икон, которыми Мемлинг украсил раку этой святой [2]. Напротив того, скромную и небогатую фантазию русского иконописца воспитывали строгие типы Варлаама Хутынского, Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Зосимы и Савватия Соловецких, Антония и Феодосия Печерских и других монашествующих подвижников Русской земли, которых однообразные характеры, результат одинакового призвания и одинаковых условий жизни, усиливали однообразный строй русской иконописи.

Было бы вопиющей несправедливостью против условий изящного вкуса не согласиться с теми, которые видят один из существенных недостатков нашей иконописи именно в этой суровости аскетизма; но вместе с тем, на основании тех же условий изящного, следует упомянуть, что и католическая изнеженность, несмотря на привлекательные формы, в которых она выражалась, настолько же оказалась далеко от своей цели в искусстве церковном, даже, может быть, еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изнеженность так сильно способствовала *профанации* церковного стиля, что уже в XV в. стало входить в обычай у западных живописцев писать Богородицу по портретам своих жен, знакомых дам и даже любовниц. Крайность развития художественности в ущерб религии довела наконец художников до того, что они находили для себя очень естественным скандалезный прием изображать Мадонну в своих этюдах сначала обнаженную с ног до головы и потом уже драпировать ее одеянием [3].

Переходя от отдельных фигур к изображению целых событий и сцен, мы находим в нашей иконописи то же однообразие и ту же бедность в противоположность неистощимому разнообразию сюжетов в церковном искусстве католическом. И в том и другом искусстве выразились условия исторической жизни и цивилизации. Только Прологом и Святцами ограничивалось все воспитание фантазии древнерусского иконописца, не знавшего ни повестей, ни романов, ни духовных драм, всего этого поэтического обаяния, в среде которого созревало искусство на Западе. С благоговейной боязнью относились наши предки к религиозным сюжетам, не смея видоизменять их изображения, завещанные от старины, считая всякое удаление

от общепринятого в иконописи такой же ересью, как изменение текста Св. Писания. От этого принципа русское искусство, без сомнения, много потерпело в отношении к своему развитию: оно намеренно наложило на себя узы коснения и застоя и, вместо того чтобы питать воображение, держало его целые столетия в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов из Библии и Житий Святых, и если не впало оно в совершенную апатию, то потому только, что находило для себя жизненный источник в религиозном благочестии.

Если бы изобретательность католической фантазии умела удержаться в границах той счастливой середины, в которой разнообразие действительности, не нарушая торжественности священного события, сообщает ему живость свежего впечатления, то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но это так рано стало переступать эти границы, что уже в самых благочестивых произведениях готического стиля XIII в. встречается странная примесь игры фантазии, необузданной должным уважением к святыне; например, в церковных рельефах, рядом с ангелами и святыми, в назидание публики помещалась скандалезная сцена, как любовница Александра Македонского едет верхом на Аристотеле, взнуздав его, будто коня, или как поэта Виргилия спускают из окна в корзине, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные из шутливых рассказов труверов. Напротив того, наша иконопись, ограждая себя от чуждой примеси, вменяет иконописцу в обязанность ничего другого не писать, кроме священных предметов, как можно это видеть в следующем правиле из вышеупомянутого наставления иконописцам в Подлиннике г. Большакова с лицевыми святцами: «Аще убо кто таковое святое дело, еже есть иконное воображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых воображений ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что плежющих (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кроме где-либо в прилучшихся деяниях, якоже есть удобно и подобно». Западное же искусство, чем больше совершенствовалось, тем больше входила в религиозные сюжеты примесь светская, тем дальше отклонялось искусство от строгости религиозного стиля, развиваясь на той языческой почве, которая уже во времена Данта давала повод Христа называть Юпитером, а Христианский рай — Олимпом. Если в искусстве итальянском религиозный стиль XVI в. окончательно был заглушен античной мифологией и чувственностью, то искусство древнефламандское, следуя по тому же пути профанации религиозно-

го чувства, стремилось его уберечь в большей чистоте искренностью в воспроизведении действительности, озаренной сиянием религии. Потому оно предложило себе для решения великую задачу — совместить религию с материализмом и события и идеи Евангельские с домашним обиходом. С этой целью оно великие тайны Св. Писания объясняет случаями ежедневной жизни и вместе с тем как бы освящает ежедневность домашнего быта, возводя ее пошлые формы до сюжетов Евангельских. Для примера можно указать на одну из бесподобных Мадонн Ван-Эйка [+]. Она сидит на престоле, в ногах разостлан пышный ковер — подробность, отлично удающаяся этой школе. Христос-Младенец сосет ее грудь, а в левой руке держит яблоко. Чувственности его выражения, приличного самому занятию, соответствует чувственное наслаждение, с которым на него смотрит мать. Это — возведение в идеал момента вполне чувственного. Налево от престола на окне лежат два яблока, направо, на окне же, — таз с водой, а повыше, в нише, — подсвечник без свечи и графин с водой: одним словом, точно будто бы царственный престол перенесен в голландскую кухню, освященную неземным присутствием самой Мадонны. Много искреннего благочестия в портретах, которыми фламандский художник наполняет Евангельские сцены; и отсутствие идеальности, соответствующей сюжету, восполняется правдой и искренностью. Его вдохновляет только жизнь, только действительность, в которой он стремится прозреть Евангельские идеалы, но вместо их пишет портреты граждан Гента и Антверпена. Потому религиозный идеал и портрет соединяются для него в одно нераздельное целое, а самая прилежная, дагерротипная отделка подробностей является в нем знаком столько же любви к природе, сколько и религиозного благоговения к изображаемому священному предмету во всех его мельчайших подробностях.

Посторонние примеси к религиозным сюжетам, умножаясь более и более вместе с развитием западного искусства, мало-помалу отодвигают назад интерес религиозный, и таким образом икона переходит в картину и живопись церковная в историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этот переход во всей ясности выражается во множестве произведений, в которых религиозный сюжет берется только поводом для изображения чего-нибудь другого, что больше интересует художника. Так, например, Брейгель берет из Евангелия Голгофское событие для того только, чтобы загромоздить свою картину разнообразными сценами из быта народного, с толпами зевак, продавцов всякой всячины и вообще со всеми шумными развлечениями базарной толкотни, в которой Евангельское событие со-

кращается до пошлых размеров торговой казни. Павел Веронез любил писать Брак в Кане Галилейской, потому что этот сюжет давал его исторической кисти самый полный простор для изображения роскошных пиров венецианских и современного ему общества дам, кавалеров, в их современных костюмах, с собаками, пажами, арапами и служителями, которые суетятся около пышного стола. Рубенс под предлогом Святого Семейства писал семейные портреты, в которых его жена заменяла Богородицу, он сам Иосифа, а двое белокурых толстых ребят, играющих в соломенной люльке,— Христа-Младенца и маленького Предтечу.

Итак, основываясь на исторических данных, следует вывести, из сравнения искусства на Западе и у нас, тот результат, что церковное искусство на Западе было только явлением временным, переходным, для того чтоб уступить место искусству светскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротив того, искусство русское, самыми недостатками к развитию удержанное в пределах религиозного стиля до позднейшего времени во всей чистоте без всяких посторонних примесей, осталось искусством церковным. Со всей осязательностью внешней формы в нем отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности во всем ее несокрушимом могуществе, воспитанном многими веками коснения и застоя, в ее непоколебимой верности однажды принятым принципам, в ее первобытной простоте и суровости нравов. Строгие личности иконописных типов, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствие всякой нежности и соблазнов женской красоты, невозмутимое однообразие иконописных сюжетов, соответствующее однообразию молитвы — все это вполне соответствовало суровому сельскому народу, медленно слагавшемуся в великое политическое целое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатейливому на изобретения ума и воображения, который, при малосложности своих умственных интересов, был так мало способен к развитию, что многие века довольствовался однообразными преданиями старины, бережно их сохраняя в первобытной чистоте. 〈...〉

---

[1] Которого новейшие живописцы, по незнанию иконописных преданий, обыкновенно пишут в княжеском одеянии.

[2] В Брюгге, в больнице Св. Иоанна.

[3] Например, Фра Бартоломео, рисунок в Уффици во Флоренции.

[4] В городском музее во Франкфурте-на-Майне.

Елпидифор Барсов

Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами

Древнехристианская апокрифическая литература имеет громадное значение в истории христианской церкви. Она знакомит нас с преданиями и обычаями древних христиан, с верованиями и направлением их образования, с доктринами разных сект, партий и отдельных христианских общин. Первые апокрифические Евангелия чрезвычайно важны и для критики евангельского канона. Драгоценны они уже потому, что строго научное их изучение неотразимо убеждает в подлинности и истинном значении Евангелий канонических.

Было время, когда на Западе услаждались апокрифическими Евангелиями для того, чтобы возбудить подозрение насчет верности Евангелий канонических. Отсюда возникло, с другой стороны, крайнее отрицание их значения: они были публично запрещены под угрозою читающим церковной анафемы. В последнее время на Западе они снова стали являться на свет литературный и уже в полнейшем всеоружии науки.

У нас на Руси апокрифические Евангелия, начиная с XV в., распространены были в древних славянских переводах во множестве стихов и помещались здесь под именами: «*Слово* на Рождество Богородицы», «*Слово* на день Введения во Храм Богородицы», «*Слово* в Великую Субботу на сошествие Христа во ад» и т. п. «Православное Обозрение» впервые стало было издавать апокрифические Евангелия в русском переводе в 1860 г. Затем, в последнее время, в духовной литературе явилось уже несколько замечательных исследований относительно этих памятников, но все они касаются только их происхождения и отношения их к Евангелиям каноническим. Вопрос о том, какое значение они имеют в истории церковного обряда и как воздействовали на христианское искусство, остается мало исследованным. Вопрос сколько чрезвычайно важный, столько же сложный и трудный. Мы, с своей стороны, высказываем здесь

только свои соображения, насколько этот вопрос заинтересовал нас, и насколько мы успели ознакомиться с данными, к нему относящимися[1].

Два взгляда существуют на происхождение апокрифических Евангелий. Тишендорф[а] некоторые Евангелия — как-то Иакова, Фомы и Сошествие Христа во ад — приписывает гностикам: первое — Евинею, другое — Маркиону и третье — христианину из иудеев, достаточно напоенному гностическими понятиями.

Иной взгляд на них развивает и доказывает аббат Фрепнель[б]. Он указывает, прежде всего, на тот психологический закон, что всякий деятель, которого явление было событием для человеческого рода, в произведениях народного воображения получает поэтическое дополнение своей действительной жизни. Легенда становится рядом с историей, иногда искажая ее, но всегда дополняя. Если есть какой-нибудь пробел в истории его жизни, то на этот пункт его существования, который более или менее неизвестен, непременно и обращается ум, склонный к легендам. Христианство, несмотря на свой божественный характер, не могло избежать этого общего закона. Круг народных легенд был следствием потребности чудесного, которое волнует дух человеческий. Апокрифические Евангелия восполняют собою то, что опущено в повествованиях евангельских — и рассказывают о детстве Христа, Его пребывании в Египте, о смерти Иосифа, рождении и жизни Св. Девы. Это есть, так сказать, поэзия рождающегося христианства, и начиная с самых приятных форм идиллии и элегии здесь можно найти все то, что язык поэзии имеет наиболее живого и прекрасного.

Но оба эти воззрения не противоречат одно другому. Гносис не был религиозной философией, как думает Баур[в], не вытекал он и из чисто практических оснований, как полагает Мёлер[г]. Гностики это были люди спекулятивного и созерцательного направления, исполненные предчувствий и увлеченные стремлениями того великого времени; они не довольствовались философскими системами, как старыми системами азиатских религий, так и преданиями иудейства. В них сильно было чувство нравственного раздвоения, и теоретически сказывалось в них сознание в необходимости искупления. Они чувствовали, что христианство решало задачу мира как никакая другая религия. Они признавали великий мировой факт искупления во Христе, но, чувствуя себя далекими от него, они хотели свою прежнюю созерцательность соединить с христианством. Само собою разумеется, что это могло быть только тогда, когда христианство мощно охватило собою жизнь восточных народов и когда начались к нему притоки западного образования.

Мы не будем излагать здесь систем гносиса, но заметим

только, что эпическая поэзия древнейших христиан, сказывавшаяся в апокрифических повестях о Христе и ближайших к нему лицах, вполне отвечала поэтическим созерцаниям гносиса.

Гностики, как известно, прежде всего, пользовались Евангелиями каноническими, переделывая их по-своему; точно так же, составляя новые, они естественно могли пользоваться готовыми преданиями и легендами и усвоять их авторитету имен апостольских. Что в этих древних готовых преданиях было исторического и что было народным вымыслом,— им не было до того дела: они пользовались ими только для того, чтобы религиозность верующих возводить к высокой созерцательности, постижению великой идеи искупления во Христе.

Во всяком случае — были ли эти предания выдуманы гностиками или были только взяты из народного христианского эпоса и внесены в их произведения,— во всяком случае апокрифические Евангелия должны были служить к утверждению и распространению этих преданий в христианском обществе. Потребность веры была в то время так сильна и разнообразна, что не было недостатка в лицах, готовых веровать в творения, лишь бы они носили имена апостолов и мужей апостольских. Даже самый гносис соответствовал настроению тогдашних верующих иудеев и эллинов и привлекал к себе одним своим именем таинственной мудрости. Благодаря, говорим, этим обстоятельствам, апокрифические Евангелия распространяли и утверждали в христианском обществе весьма многие предания о лице Иисуса Христа, его родителях и братьях, о Его детстве и Его судьбах, не содержащиеся в Евангелиях канонических.

Таким образом, для историко-археологического исследователя апокрифы представляют тот пункт, исходя из которого он может изучать эти предания, следя за ними по христианским памятникам письменности и искусства.

Начнем с преданий о рождестве Богоматери и изложим их по сказанию Первоевангелия Иакова. Этот памятник относится к глубочайшей древности — ко второй половине II века, и был первоисточником для позднейших апокрифов. Продолжительное неплодство Анны, матери Св. Девы, обещание посвятить младенца на служение Богу, введение ее во храм, воспитание, какое она получила в обществе дев израильских, живших в Святом месте, обет пребывания в девстве, обряды обручения ее Иосифу, все эти и подобные сим данные, изложенные в Первоевангелии, встречаются почти в том же самом виде и в Евангелии о рождестве Марии и в истории рождества и детства Спасителя. Особенно начало одно и то же и напоминает собою драматическое описание рождения Самуила, заключающееся в 1-й книге Царств. Родители Марии, Иоаким и Анна, дожили бла-

гочестиво до глубокой старости и были бездетны. Этим как иудейская, так и христианская древность хотели показать, что поздно рожденное дитя уже не плод чувственной похоти, а настоящий дар Неба. Как Элкана в книге Царств, так Иоаким идет в Иерусалим, чтобы принести дары свои Господу.

Был муж во Израиле, богат весьма, Иоаким именем, и приносил он сугубые дары свои Господу, говоря: «Станет избытка от имения моего за отпущение грехов моих Господу Богу моему». То был день великий — все сыны Израилевы приносили дары свои. Но жертва Иоакима была презрительно отвергнута на том основании, что у него нет потомства. «И стал пред ним Рувим», говоря: «Не подобает тебе прежде нас приносити даров твоих, яко чад не имаши во Израиле». И вот он, оскорбленный перед сонмом израильским, оставил храм, удалился в пустыню и постился здесь сорок дней и сорок ночей. «Не приступлю, – говорит, — ни к пище, ни к питию, пока не воззрит на меня Господь Бог мой».

Во время его отсутствия Анна также двойным плачем плакала и двумя стенаниями стенала о вдовстве своем и бесчадии. Пришел праздник, и вместо того, чтобы веселиться вместе с израильтянами, она предалась печали. Но вот служанка утешает ее и убеждает снять печальные одежды и надеть праздничные. И сложила Анна одежды свои печальные и обрядила свою голову и одела одежды обручальные, и около часу девятого вошла в сад свой прохладиться и села под единым древом под дафнею — и начала молиться: «Господи Саваофе, услыши молитву мою, благослови ложесна мои, как благословил Сарины!» И узрела Анна гнездо птичье на древе дафне и возопила, со слезами взывая: «Горе мне! Кому уподобилась я окаянная! Заклятою родилась я пред сынами Израилевыми. Поносили меня, раздражали меня и наконец вон изгнали из церкви Бога моего. Горе мне убогой! Кому уподобилась я? Птицам ли? Но и птицы небесные плодовиты пред Тобою, Господи! О, горе мне! Кому я подобна! Зверям ли? Но и звери земные плодовиты пред Тобою. Господи! Даже море, и то родит волны за волной и быстрины его веселящеся текут. Даже земля, и та приносит плоды свои каждый год и благословляет Тебя, Господи!»

Во время этой высокой молитвы предстал ей ангел и объявил, что услышал Господь молитву ее. И воскликнула Анна: «Жив Господь Бог мой: аще приживу мужеский пол или женский, принесу плод Господу Богу моему и будет служить он в церкви его все дни живота моего». В то же время явился он Иоакиму и возвестил, что жена его во чреве примет и родит, и славен будет плод ее по всей земле — и повелел ему идти в дом свой.

И сошел Иоаким с горы и призвал пастырей своих и сказал им: «Приведите мне девять агнцев чистых и непорочных и двенадцать тельцов чистых и непорочных — да будут они двенадцати иереям и старцам, и сто козлов — и да будут они для всех людей».

И пришли к Анне два вестника и сказали: «Се Иоаким, муж твой, идет со стадами». И дожидалась Анна при вратах Иоакима, и как завидела его со стадами идуща, и потекла к нему и охапилась о выю и воскликнула: «Господь благослови мя: я вдовица безчадная во чреве прииму». И почил Иоаким в дому своем первый день и поразумел жену свою Анну, и на утро принес Иоаким дары свои. И исполнились дни родити Анне, и родила она и спросила бабу: «Что родила?» «Женский пол», отвечала баба. И исполнились дни и измылась Анна и дала сосец девице и назвала ее Марией. И день от дня укреплялась девица.

Итак, время поношения ее миновало: Анна — мать, Анна смело может теперь явить лицо свое пред женами Израиля! «Кто возвестит сынам Рувима,— говорит она,— что Анна кормит грудью. Слышите, слышите, двенадцать колен Израилевых, что Анна кормит грудью».

Мы намеренно изложили подробно рассказ Первоевангелия о рождестве Богоматери. Нам кажется, что один уже основной тон и характер этого повествования, помимо всяких других доказательств, вполне подтверждают мнение Тишендорфа, что он обязан своим происхождением евиониту, проникнутому гностическими понятиями. По нашему мнению, только для иудея вполне было понятно нравственное значение бесчадия, и только из его души могли появиться эти поэтические вопли, эти жалостные и отчаянные плачи иудейской женщины, скорбящей о своем бесплодии. Самая основа повествования, как мы уже сказали, кроется в драматическом описании рождения Самуила, содержащемся в первой книге Царств. Подражание очевидное. Притом же автор старался провести мысль, что и зачатие Святой Девы, так же как и Спасителя, было возвещено ангелом и совершилось praeter morem humanum.

Если Клименту Александрийскому [2], Иустину мученику [3] и Оригену [4] известна была та самая апокрифическая книга Иакова, которую мы имеем под именем Первоевангелия, то очевидно, сказания о рождестве Богоматери уже достаточно были известны в III веке по Р. Х.

В IV веке сказания эти стали так обиходны, что св. Еленою сооружен был особый храм в честь Рождества Пресвятой Богородицы, и существовал уже и праздник под сим именем. О нем упоминается уже в 418 правиле Номоканона, заимствованного у отцов Неокесарийского собора, бывшего в 315 году [5], и в са-

крамментарии папы Льва Великого в 461 году, и наконец, в беседах Златоуста, Августина, Амвросия и других. По сказанию Западной церкви, особенным поводом к введению этого праздника было следующее обстоятельство: будто бы в продолжение многих лет с ночи пред настоящим праздником Рождества Пресвятые Богородицы слышен был голос ангелов, торжествовавших на небесах рождение Девы Марии, и потому будто бы папа Сергий установил на земле праздновать Рождество Пресвятые Богородицы. Это обстоятельство указывает нам на то, с какой силою действовали тогда предания об этом событии.

Беседы некоторых отцов и учителей церкви разъясняют для нас внутренний смысл и содержание этого праздника. В этом отношении особенно замечательны слова Тарасия, архиепископа Константина града, о Пресвятой Богородице. Рассказывать содержание этого повествования значило бы повторять то, что мы сказали о рождении словами апокрифа. Здесь только подробнее излагаются мольбы Иоакима на горе и воздыхания Анны «в своей овощнице», и притом уже не столько поэтически, сколько ораторски. Пять панегириков Св. Деве Дамаскина также указывают, как ходячи были эти предания на Востоке. Беседы на Рождество Богородицы Андрея Критского и отчасти Дамаскина исполнены уже хвалебных чувств, разукрашены цветами витийства и образами вдохновленного чувства и составляют ближайший переход к песнопениям. Каноны Андрея Критского, составленные им на Рождество Богородицы и на зачатие св. Анны, находятся в самой внутренней связи с его беседами на эти дни. Св. Герман († 740) составил самогласную стихиру на этот праздник. Св. Дамаскин († 776) составил канон в честь Рождества Богородицы, Стефан Савваит († 786—795) составил пять стихир на тот праздник. Есть еще стихира на этот день, которая принадлежит Сергию Святоградцу (жившему при императоре Феофиле).

Изучая церковные песнопения на этот праздник, мы видим, что здесь воспевается более всего чудесное разрешение неплодства праведных Богоотец Иоакима и Анны и указываются все главные черты известной уже нам «Апокрифической истории о Рождестве Богоматери».

«Иоаким и Анна дары принесоста древним священником и неприяты быша, яко неплоди сущи, и молитву принесоша дателю всяческим. О, Божественное вещание, о, странное глаголание! Ко ангелу иже к ней послану бывшу, Анна дивящися велегласно вопияше, аще аз зачну, Богови моему слава... Иоаким чудный и Анна Богомудрая, оба живущи во всяком благочестии — по закону Моисееву, неплодна бысть и молящася Бо-

гу от всея души глаголюще: Господи Саваофе, преблагий, всяким чаяние, бесчадствия болезнь и поношения веси печаль, подаждь убо нам плод от чрева и принесем того в церковь твою дар священ и приношение исполнено. Услыша Аннино Бог стонание и вият глас молитвы ее и неплодствия облак раззорь. На разумных престолех почиваяй Бог, от неплоднаго корене израсти нам матерь свою. Приидите любодевственнии вси и чистоте рачители, приидите, подъимите любовию девству похвалу... Днесь неплодная врата отверзаются и дверь девическая, Божественная предгрядет. Днесь неплодная Анна раждает отроковицу... Ко Господу в скорби неплодства возописта Божия Матери Богомудрая родителя... Детей лишена содетеля моляще... Ов бо молитву на горе творяще, *ова же в саде поношение ношаше*... «Колена вся срадуйтемися Израилева! Се во чреве ношу и поношение бесчадства отлагаю». Поем святое ти рождество, чтем и непорочное зачатие твое, Богозванная Дево!»

Христианское искусство, так же как и песнопения, имеет тесную связь с содержанием апокрифов. Еще в 550 году император Юстиниан воздвиг в Константинополе храм в честь Иоакима и Анны и украсил его ваянием и живописью по сказанию апокрифической истории о рождестве Марии. По свидетельству Анастасия библиотекаря, папа Лев III украсил подобными же изображениями церковь святого Павла в Риме. Истинная, высокая поэзия средних веков действительно заключалась в тех обширных эпопеях, которые воспевали героический возраст христианства, увековеченный резцом ваятеля. Очень естественно, что апокрифические легенды должны были занять свое место в этой поэтической стороне религии, первоначальные дела которой были изображаемы от входов и до сводов храма. И если бы мы потеряли эту поэзию легенд рождающегося христианства, то могли бы хотя часть ее найти на стенах храмов, которые сохранили очень значительные рисунки апокрифических историй.

Подобно христианской древности, и наши русские православные храмы издревле не чужды были подобных изображений. На фресках Киево-Софийского собора изображена, например, Анна пред птичьим гнездом, скорбящая о своем неплодстве и получающая благовестие от ангела о рождении от нее Богородицы. По русским Подлинникам, Иоаким и Анна, встретившись у златых врат Иерусалима, обнимались согласно с древнейшими изображениями на Западе, и при самом рождении святая Анна окружается девицами, чего, конечно, не было в обычае между иудеями. «Анна лежит на одре, а девицы стоят перед нею, держат дары, а инии солнечник и свещи; девица же держит святую Анну под плеча, а Иоаким из палаты зрит из

верхния. Баба обмывает Богородицу в купели до пояса, а девица в купель воду льет из сосуда».

Теперь обратимся к «Введению во храм Пресвятые Богородицы». В Первоевангелии Иакова так описывается это событие: Новорожденную Марию посвящают Господу и с третьего года воспитывают в храме. Когда было ей два года, Иоаким хотел было отвести ее в храм, но Анна упросила отсрочить исполнение обета еще на год. По исполнении трех лет призвали дочерей еврейских непорочных и со свещами в руках их повели отроковицу в церковь. Встретил ее иерей, облобызал и благословил. Посадили ее на третьей ступени алтарной, и потрепа Мария от радости ногами своими. И пошли родители ее и дивились и прославляли Бога, что не оборотилась отроковица назад. И была отроковица в церкви Господней, как голубица, и принимала она там пищу от руки ангелов. Когда же созрела она невестой, архиерей, по велению ангелову, сзывает всех холостых мущин и велит каждому принесть с собою жезл, на котором Бог и откроет, кому из них взять за себя Марию. Из Иосифова жезла разцветает лилия, и из него же вылетает голубь. «Се я стар,— говорил Иосиф,— а се юна — да и детей уже имею, не быть бы посмешищем пред сынами Израилевыми». Но священник сказал ему: «Побойся Бога, о Иосифе, вспомни, что было Дафану и Авирону за прекословие». И взял он девицу на соблюдение. «Се я приял тебя,— сказал он Марии,— от церкви Бога моего и оставляю тебя в дому своем: иду я здания здити и повремени, прииду к тебе, Господь да сохранит тебя от ныне и до века!»

Содержание этого рассказа впервые передается в слове Германа, архиепископа Константинопольского, жившего в VIII веке. Отсюда можно заключить, что и праздник Введения установлен не ранее этого времени. Слово это известно под следующим заглавием: «Похвала Пресвятой нашей Госпоже и Богородице, егда принесена бысть в церковь родителем своим треми леты сущи». «Идите,— взывает он,— к Богородице; приидем и созерцаем, како Пречистая отроковица от обещания трех лет в церковь Божью приносится привождаема девицами со свещами и пророческими руками приемлется». «Приими убо, пророче,— говорит Анна,— яко дар мою благодатную дщерь и введь посади во вместо священия». «Благословен корень, творяй честная»,— отвечает ей Захария, и ввел ее в горнюю и неходимую человеки. «Отроковица же играющи и зело веселяюще хождаше в церкви Божьей, аки в чертозе — и пребываше во святых святая от ангела кормимая». Затем речь об обручении Иосифу старейшине древоделю.

Еще ближе, почти словами Первоевангелия Иакова, рассказ

о введении во храм передается у Константинопольского епископа Тарасия в его «Слове о Пресвятей Владычице нашей Богородице, егда приведена бысть в церковь», и у многих других отцов церкви в словах и поучениях на этот праздник.

Введению во храм Богородицы известны два канона. Один составлен Георгием Никомидийским (IX в.) и этот отличается особенностью. Акростих его: σὺ τὴν χάριν, Δέσποινα, τῷ λόγῳ δίδον. Благодать даруй, Владычица, слову. По сему акростиху, без слова χάριν, расположены все семь песней. Тропари 8-й и 9-й песней расположены по алфавиту, хотя и в обратном порядке. Другой предпразденственный тожественный принадлежит иноку Иосифу, творцу канонов († 883) с алфавитом в акростихе. В службе воспеваются те же самые предания, которые преподавались в церковных беседах и которые встречаем мы в Первоевангелии Иакова:

«От Бога приимши обещания плод Иоаким и Анна Божию матерь в церковь приведоша. Анна Господу Богу приносит жертву, данную ей обещания святую дщерь. Предходят ей отроковицы свещи носящи и глаголюще: пойди чадо, Спасу да будеши приношение, выиди в незаходимая и увеждь тайны и уготовися быти Исусово вместилище... Пречистую приводяще в дом Божий и вопиюще с верою рече ко священнику: «чадо от Бога мне данное, приими ныне в церковь Зиждителя моего...» Рече ко Анне Захария: животу матерь вводиши истинную. Раба Божья бых аз, отвеща Анна, призывающи сего верою и молитвою: приемли убо Пречистую в церковь Создателя Своего. И Захария ту подъемлет. Плотию трилетствующи Богородица Господеви приносится — и яко юница *во святое святых* святым духом вводится. В храм святый возлюбила еси вселитися и со ангелы дева собеседование чающе... Странен образ возращения твоего. Тогда и Гавриил послан бысть к тебе Всенепорочней, пищу ти приношаше... Воспитавшаяся во святая святых от руки ангелов, вышьши явися твари. Златая кадильнице бысть, огнь бо во утробе твоей явися. От корене Иесеова супруг возсия, от негоже прозябе жезл, цвет носящий... Сию яко непорочну голубицу, любовию воспитатися во святая возлагают. Всю тебе освяти Дух Пресвятый, внутри церкви пребывающу, и питаему пищею небесною, питаему рукою Ангеловою».

Изображение этого праздника на иконах вполне соответствует содержанию церковных песнопений. Принесение ангелом пищи и пития Деве Марии в Иерусалимском храме встречается в Афонской горе на панагии XII века с славянскими подписями. По нашим Подлинникам так изображается этот праздник: «Трие лету сущи приведена бысть Богородица родителем

своим в церковь и Пречистая идет с девы, девы мало по мене за Иакимом и Анною Захария приемлет и церковь стоит о 3-х главах, а в ней пять столпов, а чистая сидит на месте в церкви, аки во шатре; ангел же приносит ей свыше пищу — просфору, а по пред чистую от шатра семь ступеней». Или же так: «Анна воззре на Иакима; пред ними 7 девиц — мало больше Богородицы, а прочии за ними. Пречистая держит руце к Захарии; стоит пред самою дверью». В Подлинниках новые вариации: «Анна мало наклонилась с руками простертыми к Богородице, за Богородицей семь девиц с свещами, аки провожают, а инии девицы за самою Анной». Захария простер ко Пречистой левую руку, а правою благословляет — а сверху ангел приносит ей пищу. Наконец, есть и еще видоизменения: Захария одной рукой благословляет, а в другой держит свиток с надписью (из Первоевангелия Иакова): «возвеличит тя Господь во всех родех и в последняя дни»; Пречистая стоит на ступени; ангел приносит ей пищу, а пред Пречистою каморка о четырех столпех.

Несмотря на все эти незначительные разности, встречающиеся в разных русских Подлинниках, сущность изображения преданий остается одна и та же.

Праздник Благовещения имеет истинное и твердое свое основание в канонических Евангелиях, но тем не менее некоторые апокрифические предания не остались бесследными и в истории искусств, и в истории церковных песнопений. Нужно было прясть пурпуровые нити для храмовой завесы и по призыву иерея отыскать семь непорочных девиц. Вспомнил при этом иерей про Марию, и привели и се в церковь. Метнули жребий, кто должен был прясть пурпуровые нити, и пал жребий на Марию. И взяла она дело то и возвратилась в дом свой. Однажды взяла она водонос свой и пошла почерпнуть воды, и се был глас к ней: «Радуйся обрадованная, Господь с тобою, благословенна ты в женах». Мария обозрела все кругом одесную и ошую и убоявшись пошла в дом свой. Поставила водонос с водою, села на своем седалище и пряла пурпуровые нити: и се ангел Господень опять стал пред нею, говоря: «Не бойся, Мариам, обрела бо ты благодать от Бога: зачнеши бо во чреве и родиши сына и наречеши ему имя Исус». Мария, услышав сие, помыслила: «Како будет мне сие, егда мужа не знаю». И отвечал ей ангел, говоря: «Сила бо Господня осенит тя» и пр.

Итак, по сказанию Первоевангелия Иакова Богородице было два благовестия, по апокрифу же иному было еще третье предвестие — в кругу девиц, которые приглашены были прясть пурпуровые нити для церковной завесы.

Начиная с IV века есть много бесед и поучений святых отцов на праздник Благовещения Пресвятой Богородицы, но в них не

выражается изложенных апокрифических преданий. К разъяснению их смысла может разве послужить слово на Благовещение Пресвятой Богородицы Иоанна Дамаскина. Оно представляет обширное собеседование между архангелом и Богородицей. Архангел уверяет ее в истине своего благовестия, а Богородица смущается, недоумевает, колеблется, пока наконец убеждается и со смирением рабы Господней приемлет благовестие.

Нет сомнения, что основанием для составления вышеизложенных преданий послужило недоумение, выраженное Богородицею по поводу архангельского благовестия в канонических Евангелиях. Казалось, необходимо нужны были еще иные явления архангеловы, предваряющие «сущее благовестие». В первый раз Мария испугалась и приняла его за привидение; только уже после неоднократных явлений она спокойно могла беседовать с ним и выражать пред ним свои недоумения, хотя, конечно, странно слышать об ее страхе и испуге, после того как она девять лет питалась в храме от руки того же архангела. В церковных службах также нет ясных указаний на эти явления: в одной только песне поется: «Да речет убо Гавриил: буди на приятие готова Богу». Такая речь может относиться только к предваряющему благовестию. Во всяком случае предание об этих явлениях не осталось без влияния на церковную иконопись. С древнейших времен оно изображалось в трех моментах: благовещение в храмине, благовещение на колодце, благовещение с веретеном. Благовещение в храмине: Богородица или стоит, как на одном из диптихов, или сидит, как, например, на мозаике Либериевой V века. Благовещение на колодце между прочим изображено на диптихе VI века, сохранившемся на окладе Евангелия Миланского Собора, на вратах св. Павла вне римских стен XI века; Благовещение — с пряжей или веретеном на Византийских миниатюрах и мозаиках от IX века и позднее. В России на мозаике Софийского собора встречаем двукратное благовестие: однажды у колодца, и в другой раз — с веретеном. На местной иконе Владимирской Божьей Матери в Московском Данилове монастыре есть подобное же изображение Благовещения. Матерь Божия вышла из здания с кувшином почерпнуть воды. Сверху здания летит архангел, простерши указательный палец на Божию Матерь, которая, черпая воду, лицом обратилась к нему. Два момента Благовещения изображены и на иконе Богородицы Петровской, не позднее 1520 года, в Сергиевой Троицкой ризнице: во-первых, Богородица стоит у колодца, как на Даниловской иконе, и во-вторых, Благовещение в храме, где Богородица представлена сидящею. Кроме указанных моментов Благовещения, в одном из принадлежа-

щих мне Подлинников указывается следующая подпись Благовещения Пресвятой Богородицы: «В лето 5695 марта в 25 дня в 9 час молящесь святей Богородице предста ей ангел и рече». Наконец, нам следует сказать об изображениях Благовещения чистого гностического характера, возникшего из апокрифических преданий и апокрифической письменности. Уже и Первоевангелие Иакова группировкою фактов направлено к тому, чтобы главным образом доказать, что Христос есть Сын Божий, а не сын Иосифов, и что рождение его было вне всяких человеческих законов. В Евангелии Фомы Христос является уже в полной односторонности Его Божественной природы, соответствовавцей воззрению гностиков докетов: «Это дитя,— говорится здесь,— не испытало рождения; оно родилось прежде создания мира», и толпа о нем восклицает: «конечно, он или Бог, или ангел Божий».

Есть две в высшей степени замечательные иконы Благовещения, отвечающие миросозерцанию докетов и за ними манихеев. Одна принадлежит графу А. Уварову, другая находится в деревянной Троицкой церкви в селе Выксине Череповецкого уезда Новгородской губернии. На иконе гр. Уварова — эон или ангел, сый прежде мира, получает благословение от Бога-Отца на сшествие в мир — и затем летит с небес к Богородице. Выксинская икона восполняет этот момент воплощения новыми чертами. Эон или ангел, после благословения слетевши на землю, становится пред человеческим плотским образом, который он должен воспринять на себя, и вот в ужасе от этой мысли склоняет свою голову, стоит и плачет: ему тяжело идти в эту *злую* материю, ему не хочется воспринять на себя *грубую плоть* и сделаться человеком. Затем уже в третий момент тот же эон — или ангел — является с благовестием к Богородице, когда она сидит с веретеном и прядет пурпуровые нити [д].

Икона эта очень древняя, но нельзя не пожалеть, что в последнее время она поновлена и перемазана местными богомазами [6].

Праздник Рождества Христова также основывается на факте ангельского канона; но к воспоминаниям этого факта также примешиваются некоторые апокрифические подробности. Это, во-первых, сказание о бабе Соломии, которая хотела было убедиться в девстве Богоматери, вложила руку свою в утробу ее — и огнем была поражена рука ее; только молитва и прикосновение к младенцу спасли ее; и во-вторых, сказание о магах, которые были, будто бы, цари восточные — оно, кажется, приурочено к словам псалма: цари Шавы и Савы принесут тебе дань. Здесь сохраняются и самые имена их Мельхиора, Гаспара и Валтасара.

На Рождество Христово, начиная с IV века, отцами церкви написано множество проповедей, в которых передаются иногда и эти предания. Поэтому нисколько не удивительно, если мы встречаем их затем и в церковном песнотворчестве и в иконописных изображениях. «Звезда уже возсия,— поется в одной песне на Рождество Христово,— от колена июдова, ее же увидевши царие, движение от востока творят, постигнути тщатся, яко да узрят Христа в Вифлееме. Дары, тебе приносяще сыну, царие приидоша восточнии, царя тя увидевше родитися, ливан и смирну и злато, и се стоят пред дверьми твоими: повели видети тя. Преста прелесть Перская. От Персиды царие злато смирну и ливан рожденному Царю и Богу принесоша». Точно так же не раз в церковных песнях призывается к радости и баба Соломия.

Поклонение волхвов в древнейших изображениях не соединялось с Рождеством Христовым, а представляло отдельный сюжет; но затем оно стало всегда связываться в изображении с сим последним. Волхвы и баба Соломия являются уже на каждой иконе Рождества Христова. В Подлинниках оно очерчивается различно: ясли, близ же яслей вертеп, жребя же и вол. Пониже девица поклонна льет на руки, руки по локти голы; стоит же за бабою, у бабы глава обвита; у среднего волхва колпак. Или же иначе: вертеп черн, а в него глядит конь до половины, а с другой стороны корова; три ангела над вертепом; волхвы первый и третий в шапке; все по сосуду держат; под ними гора, а в горе вертеп, а в вертепе сидит Иосиф, в подолии горы баба Соломия держит Христа рукою, а другую руку омочила в купель,— а девица наливает воду в купель.

Нужно ли распространяться о тех преданиях, которые заимствованы из так называемого Евангелия Никодима? Здесь поэзия легенд сказывается уже во всей силе. Это первая попытка представить христианские идеи в форме и характере эпической поэзии. Сцена в преисподней, где души праведных ожидали пришествия Избавителя. Вдруг небесный свет озаряет все части ада. Прежде всех воспрянул Адам, увидев луч надежды, после ожидания; потом вместе с Исаией и Иоанном Крестителем возвышают голос пророки и повторяют один за другим те пророчества, которые они некогда возвещали на земле. Но тогда как в этой части подземных царствует радость, противоположная сцена происходит во глубине самого ада. Там князь ада и сатана, начальники смерти, упрекают друг друга в неудачах, какие Иосиф заставил их испытать. Во время этого подземного разговора неожиданно раздается голос, подобный гласу грома и шуму урагана: «Поднимите князи врата ваша и поднимитесь враты вечныя и войдет царь славы». Но во второй раз раз-

дается голос: «поднимите врата князя ваша». И Спаситель входит в полном величии, освещая мрачные места осиятельным сиянием. При Его появлении адские силы поняли свою погибель и воскликнули: «Горе нам, мы побеждены. Но кто ты, имеющий власть и силы? Кто ты, пришедый без греха? Не ты ли Иисус, о котором говорил нам начальник наш сатана, что крестом и смертию ты имеешь наследовать весь мир».

Потом начинается шествие в рай. Спаситель идет из ада, держа правой рукою Адама. Давид, Аввакум, Михей, все пророки поют песни радости, которые находятся в их пророчествах, и множество святых повторяют эти песни. В раю выходят им навстречу Исаия и Энох, которые не видели смерти, но сохранены до пришествия антихриста. Наконец, следует последнее явление. При входе в жилище избранных святые встречают человека, несущего на плечах знамя креста: это разбойник, которому сказано было: «днесь со мною будеши в раю». При виде этого величайшего доказательства божественного милосердия, все святые воскликнули велиим гласом: «Велик Господь наш и велика слава Его!»

Все русские повести о страстях Христовых, читавшиеся на последних днях Страстной недели, на службах в церквах в древней Руси, наполнены апокрифическими фактами из Никодимова Евангелия.

Кому не известно слово на погребение Христово, на Великую Субботу Павла, епископа Самосатского! Оно еще глубже вводит нас в тот родник преданий о сошествии Христа во ад, который таится в Евангелии Никодима.

Стихиры на «Господи воззвах», воспеваемые в Великую Субботу, повторяют пред нами те же предания.

«Днесь ад стеня вопиет,— поет Церковь в этот день,— Уне ми бяше, аще бых от Марии родшагося неприял; пришед бо на мя державу мою разруши, врата медная сокруши, души яже содержах прежде, Бог сый воскреси! Днесь ад стеня вопиет: приях яко мертвец единого от умерших, сего же держати отнюдь не могу и аз имех мертвец от века, но сей всех воздвизает. Днесь ад стеня вопиет: пожерта ми бысть держава: пастырь распятся и Адама воскреси и имиже царствовах лишихся и яже пожрати возмог всех изблевах».

Известно, что икона воскресения в древности всегда изображалась в виде сошествия Христа во ад и изведения Им ветхозаветных праотцов из ада.

Наконец, мы остановим свое внимание на апокрифах и смерти Божией Матери и на отношении их к церковным песнопениям и иконописи.

Три главные апокрифа послужили для развития преданий

о смерти Богоматери: это, во-первых, Святого Иоанна Богослова сказание об Успении Святой Богородицы — сочинение неизвестного автора, по мнению Тишендорфа, конца III или начала IV века; все другие сказания составлены или под его прямым, или посредствующим влиянием; важнейшие из сих последних — два латинских, оба под одним заглавием: «Преставление Марии».

Не вдаваясь в подробности этих сказаний, мы изложим только главные предания, в них развиваемые.

1) Однажды, когда Св. Мария, по обычаю, пришла ко Гробу Господа, отверзлись пред нею небеса, слетел к ней архангел Гавриил. «Вот тебе,— сказал он,— пальмовая ветвь. Я принес тебе оную из рая Господня. Вели ее нести пред своим гробом, когда в третий день будешь разлучена с телом».

2) Ученики Господа были рассеяны по всем концам мира, но вот ради преставления Дух восхищает каждого из них, и они летят в облаках во св. Вифлеем, чтобы воздать достодолжную честь и погребение Пресвятой Деве.

3) Священники же иудейские и архиерей именем кесаря заставляли игемона послать противу апостолов тысяченачальника, но вот апостолы вышли из дома, неся одр Богородицы, и, мгновенно поднятые облаком, они очутились в Иерусалиме, в доме Пречистыя Богородицы.

4) Во время погребения один знатный еврей, по имени Иефония, устремился было ко гробу с тем, чтобы повергнуть его на землю вместе с телом блаженной Марии. Но ангел Господень невидимо огненным мечом отсек у него обе руки, начиная с плеч, и оставил их висящими в воздухе. И только по обращении и раскаянии Иефонии и по слову Петра руки, висящие на гробе Владычицы, отделились от него и присоединились к Иефонии. Тот же передал ему пальмовую ветвь, владея коею Иефония исцелил множество народа и обратил его ко Господу.

5) Сам Господь явился со множеством ангелов и взял душу Богоматери и велел ангелам отнести ее в рай.

6) По позднейшим вариантам, Фома успел явиться ко гробу Божией Матери уже только на седьмой день после ее преставления.

7) Возносящаяся на небо Божия Матерь бросила блаженному Фоме тот пояс, каким опоясали ангелы Ее святейшее тело, и прочим ангелам он заявил, что нет там ее пречистого тела, где они положили. Разгневанные его неверием свидетельству их, они приступили ко гробу и отвалили камень, но тела там не нашли и не знали, что сказать, побежденные речами Фомы.

8) За трапезой апостолов со времени воскресения был такой обычай: они оставляли незанятым одно место и на нем полага-

ли часть хлеба в память Иисуса Христа, называвшуюся частью Господа. Встав из-за стола и подняв часть Господню, они славили великое имя Пресвятые Троицы и оканчивали молитвою: Господи Иисусе Христе помоги нам, и потом съедали часть Господню как благословение Божие. Так было и в Гефсимании, когда апостолы собрались и сидели за столом и лишь думали и беседовали только о том, куда девалось из гроба Ее пречистое тело. По окончании стола, когда славили они Пресвятую Троицу, пред ними стояла в воздухе Пречистая Дева со множеством ангелов. «Радуйтесь! — сказала она.— Я есмь с вами во вся дни!» Апостолы же, исполнившися радости, вместо «Господи Иисусе Христе», воскликнули: «Пресвятая Богородица, помогай нам!» И с того времени уверили апостолы святую Церковь, что Матерь Божия в третий день воскрешена и ангелами взята на небеса.

Наконец, 9) после того апостолы на облаках возвратились каждый в свою сторону.

Праздник Успения, в честь Успения Божией Матери, несомненно, существует с IV века.

Слова на этот праздник Златоуста Иоанна, архиепископа Солунского Климента, Дамаскина, Андрея Критского, Епифания, иеромонаха обители Каллистратовы, поддерживают и более или менее развивают предания апокрифического слова Иоанна Богослова об Успении Божией Матери.

Понятно, что и церковная поэзия воплощает в себе то, о чем проповедует церковное красноречие. Между церковными песнопениями в этом отношении особенно замечателен канон Космы Маюмского († 776 г.) Он полон торжественного величия. Певец живо изображает, как лик апостолов по воздуху переносится послужить облаку легкому, из коего свет воссиял для сидящих во тьме, как благоговейно предстоят они богоприятному селению, и руки дерзновенного осуждаются на отсечение хранящим честь одушевленного кивота, как полки ангелов сретают царицу Деву, возносящуюся от земли, и Сам Господь принимает Ее душу, как чудесно сохраняется нетленным самый сосуд духа и возносится на небо. Еще полнее и подробнее воспеваются апокрифические сказания на блаженных в навечерии Успения Богоматери в Гефсимании близ Иерусалима, и на всенощном бдении в честь сего праздника. Здесь поется и читается почти сполна и буквально все слово Иоанна Богослова об Успении Пресвятой Богородицы.

Церковным песнопениям почти вполне соответствует и икона Успения Богоматери. Вот как предписывается писать ее в русских Подлинниках: «Пречистая на одре лежит мертва, над нею Спас стоит, держит своими руками душу Ее; над Спа-

сом херувим огнен; в правую руку Спаса Иаков брат Божий со многими святителями, и по левую епископ Трирский; двенадесять ангелов на облацех, каждо их един по единому по воздуху со вселенныя летят на погребение; у главы Богородицы стоит Петр со апостолы, в руках держит кадило, а у ног Богородицы стоит Павел со апостолы; некто же богомерзкий еретик пришед под одр Богородицы, хотящи опроврещи тело; ангел же Господень мечем удари его и отсече руце его, висящие на гробе. По сторонам стоят палаты».

Известный чин о панагии, помещаемый во всяком месяцеслове, обязан своим происхождением апокрифическим повестям об Успении Богородицы.

Такова внутренняя связь древнейших христианских апокрифов с церковными песнопениями и иконописными изображениями. Если апокрифическим сказаниям нельзя придавать значение строго исторических фактов, то, очевидно, песни и иконопись получают уже несколько иное значение, чем какое мы привыкли придавать им. Признавая в апокрифах прежде всего произведение благочестивого поэтического чувства и созерцательной творческой мысли, мы должны придти к убеждению, что и иконопись и церковное песнопение суть прежде всего воплощения той же христианской поэзии и того же восторженного, парящего и созерцающего христианского духа.

---

[1] В последнее время историческая наука обогатилась капитальным исследованием об апокрифических Евангелиях по славянским спискам профессора Моск. Университета М. Н. Сперанского.

[2] Strom. VII, 889, ed. Potter.

[3] Разговор с Трифоном, гл. 78.

[4] Comment. in Math., t. V, p. 223, ed. Huet.

[5] Eccl. Graec. monum. Baptist. Coteler, t. I, p. 135.

[6] Икона эта была на археологической выставке, устроенной мною в г. Череповце для Великих князей Сергия и Павла Александровичей и Константина Константиновича, путешествовавших по России с археологическою целию, под руководством графа Е. А. Уварова и профессора С. П.-бургского Университета К. Н. Бестужева-Рюмина. Как неуместную в храме православном, икону эту, с соизволения В. Кн. Сергея Александровича и с согласия местного причта граф Уваров распорядился перевезти в Императорское Московское Археологическое Общество, где она находится и ныне[e].

Василий Арсеньев

О церковном иконописании

⟨...⟩ Символизм как важный способ выражения высоких истин издревле употреблялся Церковью, которая то искала напечатлевать поглубже буквенного способа невидимые, духовные предметы веры и созерцания посредством аналогических начертаний и изображения предметов, взятых из внешней натуры, то и охранять истину от профанов или от недостаточно подготовленных к познанию ее,— под эмблематическими покровами, направляющими к ней через возбуждение внимания. «От земного,— говорит св. Кирилл Александрийский [1],— как от изобразующего, восходить должно к предметам духовным, им изобразуемым».

Это — образный язык истины, способ выражения, принадлежавший мудрости издревле и понятный и мыслящему духу, и сердечному чувству; вместе с тем и необходимый для возбуждения внутренней работы духа человеческого, этим же и фиксировались конкретным представлением спасительные для человека истины, изображаемые для усиления впечатлений по мере возможности наглядно. Потому-то символизм и сопровождал всегда и христианское учение, и иконописание, сообщая последнему характер хранилища церковного предания.— Если «рисование есть вторая грамотность» (как сказал Астерий, церковный писатель IV века), то иконописание есть, можно сказать, второе исповедание веры, сопровождаемое передачей истины ее, не звуком слов и буквами, а наглядным выражением, доступным как образованному, так и неграмотному, для которого иконы и суть единственные книги. Такова символическая иконопись как средний памятник между писанием и преданием. Для несознающего же за иконописанием такого значения оно будет полно загадок; а для разрешения таковых-то загадок и прибегают к гипотетическому воззрению на иконописание как на простое олицетворение легендарных сказаний и т. п. или

---

[1] В толкованиях на Ев. от Иоанна и на прор. Осию.

хотят, например, видеть анахронизмы там, где не перестановка исторических событий, а известное сочетание сродных истин облекаемо было такими изображениями.

Возьмем хотя несколько примеров символизма древней иконописи.

Так, например, на древнейших иконах, представляющих Господа Саваофа, сияние около главы Его изображаемо было треугольником,— символизировало чрез то истину Божественного Триединства; при этом прямоугольность треугольника служила указанием на Отчую Ипостась.

На других иконах, изображавших Ипостаси Святой Троицы: Бога Отца с Сыном на лоне Его и с Духом Святым между ликами Их,— иногда бывали сияния квадратной формы, символизируя тем четверобуквенное имя Божие, «неизреченное в Ветхом Завете, но изрекшееся в Новом, чрез воплощение Бога-Слова».

На столь же древних иконных изображениях Спасителя, на престоле вселенной сидящего, сияние вокруг Него изображалось иногда двумя треугольниками, соединенными звездообразно в одной общей им центральной точке, символизируя чрез это тайну соединения двух естеств: Божеского и человеческого в едином лице воплощенного Слова (Логоса)[2] (с таким-то сиянием изображен Господь, например, на иконе Преображения № 1504, бывшей на археологической выставке, работы Андрея Рублева). Иногда изображался Богочеловек в овальном нимбе, образующемся от встречи двух сфер, которых дуги взаимно пересекаются, что также символически указывало на соединение во Христе сферы Божества со сферою человеческою. На большей части древних икон эмблемою двоякого естества Христова служит и изображение разделенной надвое брады Его, в особенности на образе Спаса Нерукотворного.

Круги концентричные, или сферы в разрезе, которыми на древнейших иконах всегда окружен Спаситель (представляемый в таких круглых сияниях даже и тогда, когда изображались исторические евангельские события), символизировали сосредоточение всех Божеских свойств в Первородном, как-то: премудрости, всемогущества, правосудия, милосердия, царской власти, силы, славы и др., представленных в виде кругов, из одного центра описанных. А еще таковые свойства означались и тремя лучами около главы его с именем Божиим: «Сущий» (ὁ ΩΝ).

Богоматерь изображаема была всегда с тремя звездочками

---

[2] У древних Евреев шестиугольная звезда называема была «щитом Давидовым» и представляла мессианскую эмблему — сочетание строгости с милостию.

на Ее покрывале, из которых одна помещалась на главе, а две на раменах, символизируя тем тройственное Ее приснодевство: до рождества, в рождество Спасителя мира и по рождестве Его.

Св. Иоанн Предтеча изображаем был на древних иконах с двумя крылами ангельскими, для символизации духовной высоты жизни «из рожденных женами бо́льша».

Он же был изображаем указующим на Богомладенца, представленного в чаше лежащим, в ознаменование чрез то евхаристической тайны, и к ней, в данном случае, относя слова проповедания: «Се агнец Божий, вземляй грехи мира». Эта самая мысль выражена и на одной из богородичных икон, а именно на «Никейской», на которой Богоматерь изображена как бы священнодействующею пред чашею, в которой стоит Богомладенец.

Архангел Михаил был изображаем держащим сферу, в которой представлен Богомладенец, а вокруг Него собраны верные ангелы; такие изображения назывались у нас «Собором св. архистратига Михаила».

Св. Николай Чудотворец, попратель арианства, изображался на древних иконах с церковью на руке и с обнаженным на защиту ее мечем.

Св. Георгий Победоносец, символизируя иногда победу христианства над язычеством, представляем был с крестом или монограммой Христа на вершине копья, которым дракона поражает. В таком случае предстоящая венчанная девица изображала собою Церковь; и это не исключало применения изображения к житию самих святых великомученика Георгия и мученицы Александры, так как совпадение разных иносказательных значений в иконных изображениях бывало нередким явлением.

Существовали иконы и прямо догматические, например, изображения истин двенадцати членов символа веры в лицах и эмблемах, как например на старинных фресках в церкви Св. Григория Неокессарийского в Москве, на Полянке (изображающие члены символа); там же и икона, изображающая семь таинств, свидетельствует о том же направлении.

Были и дошли до нас и чисто-символические, тайнозрительные иконы. Таковы изображения, называемые: «Софии-Премудрости Божией», которой храм поставлен был в центре православия — Византии, и которой икона была главною и в Новгороде, и повторялась издревле в главных городах наших. Уважение к этому изображению свидетельствует об отношении и философии христианской к церковному иконописа-

нию, чрез вынаруживание истин синтетических, охватных, хотя без объяснений, кроме нравственного их смысла [3].

Изображения Софии представляют, по большей части, следующее: на всеокружающем световом круге, на верху иконы, изображено «Слово Божие в вышних», в виде книги на престоле, которой поклоняются все силы; а в середине иконы Оно изображено как воплощенный Логос над живым престолом Своим, Софией, во всем Ему послушною. Сияние Мессии есть и здесь — шестиугольная звезда. Господь представлен благословляющим обеими руками, в означение благодати, исходящей от двух Его естеств: Божеского и человеческого. София как огнеобразный живой Его престол изображена и окрыленною, для означения быстроты исполнения велений правящего силами природы. При ее ушах так называемые «тороцы» — эмблема послушания. Свиток повелений Господних держит она в одной руке, тогда как в другой у нее жезл правления миром, и на жезле том монограмма имени Христа, Царя вселенной, «Ему же дадеся всяка власть на небеси и на земли» (Мф. 28, 19). К этой символизации всеобъемлющей власти Слова воплощенного и вместе и отношения Его к Своей Церкви как святому человечеству, — как невесте Логоса (Апокал. 21, 9), присоединено и означение действия Творца на вселенную чрез семь духов, или семь центральных сил. Это изображено семью столпами, поддерживающими и трон Софии и доходящими до материальности, изображенной под ногами Софии как ее подножие [4]. Престол Софии опирается в разных сферах или мирах (как это видно, например, на стенном изображении Софии над алтарем Московского Успенского собора). Наконец, на световой окружности изображены Пресвятая Богородица (с Богомладенцем в лоне Ее, как на иконах Знамения) и Св. Иоанн Предтеча с коронами (последнее на иконе № 3107, XVI века, Постниковской коллекции [a], бывшей на археологической выставке. Эта икона представляла вариант в том отношении, что в верхней части ее изображен Бог-Отец). Исключение из приведенных иконографических условий изображения Софии составляет особое изображение Софии Киевской, на котором все сосредоточено в представлении одной Пресвятой Девы Марии, без символизации других предметов; причем она изображена стоящею в семиколонном храме добродетелей.

Другая символическая икона, известная под именем «Не-

---

[3] Пример такого нравственного объяснения виден на иконе Софии в Успенском соборе Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.

[4] Иногда эти семь столпов представлены идущими с самого верха, от Слова Божия, и ниспущенными до самого низу, как например на иконе Софии в Свято-Троицком Лаврском Успенском соборе.

опалимой Купины», соединяет вокруг Богоматери и Спасителя квадраты, обозначающие миры: физический, ангельский и престольно-духовный, а символизирует сосредоточение плана домостроительства Божия в тайне воплощения Сына Божия. При этом изображенная в руке Богородицы лествица есть эмблема духовного восхождения, возвращения к Нему падших. На выступающих лучевых краях квадратов, имеющих в нем свое общее средоточие, представлены четыре херувима с четырехтипными лицами, как четыре апокалипсические животные или жизненные силы вокруг Божией колесницы видения Иезекиилева, а также ангелы с обозначением их различных действий на природу. Известно, что Церковь признает это несомненное действие, основываясь на Священном Писании (напр. на текстах Пс. 103, 4; Иоанна 5, 4; Евр. 1, 14; Апокал. 16, 1, 5 и др.).

Различные краски на иконе Неопалимой Купины, как-то: зеленая для означения физического мира, голубая — для означения мира ангельского, огненнокрасная — для означения сферы престольной, служили и для различения ангельских иерархий и свойств, а не для разнообразия в орнаментовке, и это же надлежит отнести и к многим изображениям ангелов на церковных фресках, с лицами красными, зелеными, белыми, голубыми, равно как и на иконах, подобных выставленной под № 3241 (Постниковской коллекции), под названием «Честнейшая Херувим», к XVI веку относимой.

Некоторые иконы были не столько символические, сколько иносказательные; для примера о последних упомяну лишь об одной, относящейся к церковно-иерархическим понятиям, старинной иконе св. апостолов Петра и Павла (бывшей на археологической выставке), изображенных лишь на откосах скалы или камня Церкви, между тем как нам вершиною ее изображен один только Богочеловек.

Но я увлекся бы за пределы реферата, если бы вдался в большие подробности об иконах. Заключу замечанием, что богатейшую многоразличность икон представляют изображения Пресвятой Богородицы, охарактеризованные различными оттенками созерцания отношений Богоматери к Богочеловеку и сближениями между благодатию и разными человеческими обстоятельствами, потребностями, скорбями и надеждами. Обилие и разнообразие таких икон, веками повсеместно чтимых и поддерживающих и согревающих религиозное наше народное чувство, обнимает почти десять столетий православного иконописания ⟨...⟩

Василий Розанов

Алекс. Андр. Иванов и картина его «Явление Христа народу»

В нынешнем году 16 июля исполнилось сто лет со дня рождения А. А. Иванова, творца «Явления Христа народу» — картины, хранящейся в Московском Публичном Румянцевском музее. Многочисленные этюды к ней, из которых некоторые сильнее частностей самой картины, находятся в отдельном помещении Третьяковской галереи. Таким образом, Москва владеет почти всем художественным наследством, оставленным замечательнейшим из наших живописцев, — даже, по мнению некоторых, величайшим. В Эрмитаже и в собрании М. П. Боткина находятся только первые, почти ученические, работы художника на заданные темы. «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» и др. подобные на классические и на библейские или скорее псевдо-классические и псевдобиблейские сюжеты. Из последних назовем: «Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона». Читатель нашего времени сразу поймет, что художнику при выборе таких тем, и еще хуже — при даче их не оставалось ничего, как рисовать одежды, обстановку, кусочки страны, иногда не виденной и знакомой лишь по атласам, т. е. так и иначе комбинировать атласы-же, разрисовывать до известной степени красками по топографическим контурам этих атласов! и — больше ничего!!! «Сон фараона», «истолкование сна» — какая *каббалистика*!!! Надо быть каббалистом или по крайней мере русским суевером, — прожить годы, провести юность где-нибудь среди вотяков, видя их языческие жертвоприношения, — по крайней мере провести время, и немалое, среди цыган и цыганок, чтобы почувствовать эту жадность к волшебству и испытать ту неуверенную колеблющуюся психологию, которая ищет «в теперешнем» знаков «будущего»... Без этого ученик Академии, в Петербурге, на рациональном Васильевском о-ве, что мог нарисовать на данную тему, кроме... одежд, фигур, фигур феллахов, для чего-то введенных в темницу? — и для сведения и доказатель-

ства, что все это происходило «в Египте», поместить где-нибудь уголок пирамид и обелисков... Несбыточность и невозможность, как «Юрий Милославский» под пером петербургского чиновника Загоскина, или как «Джулио Мости», «драматическая фантазия с интермедией», Кукольника. Но такие были времена, что мы срисовывали, копировали, а не творили. «Срисовывали» целые категории явлений, так сказать, целые «провинции» великого царства искусств, наук, цивилизации... Вот «оды» — без восторга, «сатира» — без злости, «театр» — без какой-нибудь необходимости что-нибудь и кого-нибудь представлять: все вообще и в целом «Беллерофонт, поражающий Химеру» — под кистью петербургского начинающего художника, которому ни до Беллерофонта, ни до Химеры дела нет, а есть дело до его экзаменаторов, строго посматривающих на ученическую работу «начинающего»...

Перевернем обратно и вообразим египтян — рисующих «Слушателя у телефона», ассирийца — ваяющего «Русского протодиакона» или китайцев — изображающих «Конспиративную квартиру на Садовой улице»... Гадость и ненужность! Такая же и подобная гадость и ненужность продержалась у нас сто лет и рухнула как балаган... Иванов темою «Явление Христа народу» соединил этот падающий балаган академических заказов с зарождающимся движением к воплощению в искусстве простого, естественного, *живого* и *действительного*. Он взял подлинную веру, свою и народную, но взял ее не в живом моменте своей или виденной молитвы, а — в отвлечении и обобщении, отнеся к объекту, более которого не может быть: «Мессия перед *народом*», «*первое* явление Христа народу»... Тут есть немножко Гоголя, иллюзий его последних лет. Христианство — эта полу-реальность, полу-мечта, полу-факт, полу-ожидание — оно для поколения тех лет, впервые пробуждавшегося к реальному, представлялось величайшею историческою, мировою реальностью; реальностью, какая едва вмещается в России, в целой новой Европе,— вместилась и еще не уместилась, все раздвигает собою, все ломает неизмеримым своим объемом. В дни наши эту самую тему художник пожалуй бы взял понародне́е и живее, как, например, ее выразил Достоевский в виде «*Вторичного* появления Христа на земле» в XVI веке, в Севилье, только что вот-вот после auto-da-fe (начало «Легенды об инквизиторе» в «Бр. Карамазовых»). Тут можно внести нашу психологию, наши специальные ожидания и специальные страдания, разочарования, недоумения... Но Христос и Его *первое явление евреям*?.. Это... тот же «Беллерофонт», почти!..

Те времена, евреи? Что́ мог знать и изобразить о них Иванов,

кроме «еврейских бород», смуглого цвета кожи, непременной «шкуры на плече» Иоанна Крестителя, и — фигур в разных позах?!.. Увы, «Беллерофонт» и «Беллерофонт»... Иной поворот дела, если мы возьмем «грех» и «искупление»: но тогда зачем «Крещение во Иордани»?.. Ко «греху» и «искуплению» это непременного отношения не имеет, это первенствующего значения не носит... Тогда нужно было брать Голгофу, мучения во дворе первосвященника, «Иисус перед Пилатом» или, например, этот «Сон учеников» во время Гефсиманской молитвы... Что-нибудь из последних дней. «Явление Христа народу» — темою этою Иванов как бы хотел изваять и увековечить страницу учебной истории, так сказать, построить тяжеловесную и тысячелетнюю пирамиду на труд одного вечера Иловайского, где сей ученый муж и сотни ему подобных изъясняют в важных и равнодушных строках «все значение пришествия И. Христа» на землю, собственно — появления Его среди народов, и еще колоритнее — «появление Его в истории» — и даже пожалуй именно в «истории Шлоссера», Вебера или Иловайского... Иванов вместо того, чтобы взять «христианство» как «факт души», «перелом души», страницу «*моей* душевной истории», — что́ возможно было выразить через беседу с Никодимом, с Самарянкой, через «Преображение» и многие другие внутренно-душевные, страшно-замкнутые, как бы «запертые» страницы Евангелия — взялся изобразить «историческое значение христианства», «роль его в истории»... Можно думать, оттого так долго и работал он над картиной (20 лет), что была неудача в первоначальном ее замысле, и вообще сбивчивость в самой мысли, с которою художник приступил к «труду своей жизни»... Что́ так долго не дается, не выполняется, что́ до такой степени «ползет» — уже не есть плод вдохновенья. Это — компиляция кистью на философскую или ученую тему... «Значение христианства для истории» конечно определяется «значением Христа *для человека*», но это сказалось в беседе с Никодимом, с Самарянкой, в секунды призыва апостолов, в словах к Нафанаилу, вообще в «затворенных» событиях, с тайным веянием около слов и поступков. В «Крещении» же ровно ничего из этого не сказалось, ничего нежного, проницающего, трогающего, *преображающего*. Ни — в крещении, ни — в каком-либо другом событии на улице, среди толпы... Иванов изнемог под темою «Первое явление Христа народу», которое (страшно сказать!) комически соскальзывало на «первое представление» народу, где «представляющим» и почти «рекомендующим» является Иоанн Креститель и отчасти Иванов: невозможное положение!

мучительная какофония, под которою упал художник, сам как бы «Христос под крестом»!..

Отсюда *на первом месте* в картине и выступает «тот, кто представляет» — Иоанн Креститель. Картина вовсе не изображает того, что под нею подписано. Настоящее название картины — «Пустынник Иоанн среди народа»... Иисус, — о Нем никто и не говорит среди критиков, оценщиков, зрителей! никто!! никто!!! Да и нечего говорить: *Христос* почти *не нарисован*! А написано под картиною и тема была «Первое *явление Христа* народу»... Но Его нет, почти нет!.. Опять рвется комическое сравнение: «дверь растворена! все ждут — но он почему-то задержался»... Картина *без сюжета* или, во всяком случае, «не по подписи»... Удивительно! И для Иисуса у него нет тех бесчисленных эскизов, какие остались «от мальчиков» и от «головы Иоанна»... Эта «голова Иоанна» и есть самое замечательное «лицо» в картине, — есть самый сюжет, возбудивший толки, удивление. Так «голова Иоанна»: а причем же тут «явление Христа народу»?.. Если «голова» закрыла все поле, заняла 20 лет работы... то ей и место, и положение, и «историческая роль»... Я же и говорю, что все это «Беллерофонт»... Наполовину так, в смысле и «да» и «нет». Отчего Иванов отнес Иисуса вдаль, — в такую перспективу, что фигура Его представляется *маленькой*, а лицо *и вовсе не разглядываемо*?! Чтó за поразительность в знаменитой картине, которая рисуется целую жизнь и которую вся Россия ждет увидеть, — нарисовать главное лицо, до известной степени *Единственное Лицо* (ибо на кого же *в присутствии Иисуса* смотреть!) так, что... *ничего не видно*!! Вероятно, единственный казус в истории живописи... «Нарисовал, но не покажу». Хуже этого вышло: нарисовал, но так, что ничего нельзя рассмотреть. Единственный казус... Фигура очень маленькая... Для «смирения»?.. Тогда понятна очень большая и выпуклая фигура Иоанна. Да, «смирение» очевидно занимало Иванова, как и его друга Гоголя. Но неужели для «смирения» художник поставил Его так далеко? Вероятнее, что он *убежал* от темы, не будучи в силах произнести о ней ни одного слова. Да и *нечего* было произнести: в крещении ни «исторического значения христианства», ни «внутреннего действия Христа на душу» — не было. Художник ошибся в теме, неверно взяв момент и не установив, чтó именно он хочет выразить картиной.

Бледно-голубой хитон драпируется красиво и — не красиво... Ничего нет! Ну, «хитон»: но почему это «явление Христа народу»? Если хитон виден, а лицо не видно, то есть только «явление хитона народу». Тогда надо было рисовать «разделение риз»: было бы выразительнее. Наконец, эти группы народа, эта просто «народная сцена в Галилее», — каковую подпись, соб-

ственно, и следовало сделать под картиною,— какое она имеет отношение ко Христу и связь с Ним? Чем-нибудь они измучены, эти люди? томятся? раскаиваются? Не заметно. Один Иоанн Креститель с его: «— Вон, вон!.. глядите!!» А что́ «вон» — темно... Картина ничего об этом не говорит, да и не могла бы сказать. «Явление Христа народу» есть существенно *не этнографический факт*, а душевный, тогда как Иванов до очевидности рисовал этнографию, и это до очевидности видно по его эскизам. Ну,— это хорошо к «Путешествию Ливингстона», к «Странствованию по Св. Местам» игумена Даниила: но к чему тут «явление Христа народу»? Перед Христом, для Христа, вокруг Христа — этнография просто не существовала, малилась до нуля. Но когда этот «нуль» Иванов разрисовал до очень большой величины, занял им все полотно картины, и он только один и виден, этот нуль, а Христос почти не виден, то... опять какое же это и почему «явление Христа народу», а не скорее «затмение Христа народом»? ... Ну, вот это опять настоящее имя картины, которую через силу кончил Иванов, *гениально — в деталях, и даже не начав — в теме*; привез и умер, почти в самый день ее выставки. «Так тяжело»... Фатум,— но кое-что говорящий собой о художнике, о работе, может быть, даже о теме ее...

Иванов творил и жил в Гоголевское время, в эти годы формирования общих религиозных концепций; и отдался теме чрезвычайно общего значения, полу-исторической, полуфилософской. Реализм проснулся тогда тоже везде; но не смел пробудиться в религии. Только в одной религии мы обязаны были грезить, мечтать, но не видеть и не смотреть. «Беллерофонты» всего дольше удержались здесь, потому что здесь все было — не наше, все — принесенное, заимствованное... Знаменитые позднейшие картины,— «Протодиакон», «В монастырской гостинице», «Крестный ход» [a],— поставили нас на землю и вывели первый большой «Аз» Православно-Русской живописи... Они нарисовали нам «русское язычество» в оболочке христианской терминологии,— нарисовали чистую этнографию, вставленную в киот древней византийской резьбы и позолоты...

Все ли это? Кончается ли этим «вера русских»? «Вера русских»... Но ведь это уже не «служилый» иерархический люд, круга которого единственно коснулась пока кисть наших великих реалистов... «Веры русской», т. е. ликов людей, прибегающих к храму, наши художники не тронули ни отрицательно, ни положительно. «Вера русская» — если взять со стороны не иерархии, а «пасомых» — вся заключается в «молитве», как у иерархии она вся заключена в «обряде»... «Обряды» и все русские исполняют, при «обрядах» присутствуют; но «обрядово молят-

ся» только старообрядцы, и более в отпор угнетению, постигшему эти обряды, нежели по существу и порыву. В общем же все русские, «исполняя обряды», имеют молитву вне их, независимо от них, пожалуй, согласно с ними или, точнее, параллельно с ними,— но как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир. Тема эта очень мало затронута литературою, но все же затронута:

Но жарка свеча
Поселянина
Пред иконою
Божьей Матери...

Но живопись ее не коснулась. Можно сказать: кого хотя однажды случай привел увидеть это, уже не принял бы на себя или не увлекся в конце концов академическими же или же патетически-учебными темами вроде «явления Мессии народу». Как и отвернулся бы со скукой от «язычества» иерархии и около иерархии...

Василий Розанов

М. В. Нестеров

— Ни одного лица спокойного...

— Ни одного «нормального», законосообразного, уравновешенного, «оффициально» одобренного...

— Ничего оффициального...

— Все в смятении!

— Смятение как бы расходящееся из одной точки...

— В этой точке — молитва, экстаз... немного — сумасшествия... что-то прекрасное, безмолвное, целое, говорящее только жестами!.. Какая-то всемирная (или предмирная?) Офелия, как бы овладевшая стихиями природы и согнувшая по-своему деревья, расположившая по-своему пейзажи, давшая им свои краски и выражение, меланхолию, слезы, беззвучные крики...

— Вот Нестеров, сам — плóтный художник, с твердым лицом, крепкой фигурой, ездящий по монастырям и расписывающий соборы. Этими стихиями души своей, как внутренним соком, он «прилип» к религиозным сюжетам Руси, как они слагались и сложились до него, исторически; «прилип» и полюбил их, как супруг супругу. И как супруг чем сильнее и крепче любит супругу, чем страстнее к ней прижимается — тем более приближает ее к себе и преображает ее и изменяет в соответствии с собою: так Нестеров, отдавшись «церковной русской живописи», наполнил ее собою и бессознательно и невольно для себя подчинил ее той «Небесной Офелии», которая сама им когда-то могущественно овладела. Мы почти можем наблюдать по нему, как рождаются «мифы» и «мифологическое», как произрастают религии; как «индивидуальное» борется с народным, «любится» с ним и поборает его; и, словом, как появляется тó, о чем говорят: «Вот — религиозный феномен: разгадывай и раскусывай его».

«Религиозный феномен» — это чтó угодно, в какой угодно форме: как — полоса религиозной живописи, как — «рели-

гиозно-живописная школа», или — как фактическое чудо, как полоса «чудотворчества» и «религиозных увлечений» целой эпохи или народа; как — «Лурд», как — «Св. Сергий Радонежский», как — Мурильо, Гирландайо или Рафаэль. Выражения, оболочка — разны; формование, сердцевина — одно во всем.

«Одно во всем»... Вот это «одно» есть у Нестерова. И от этого он, его личность, как и совокупность нарисованного им, образуют «религиозный феномен», цельный в себе, замкнутый и законченный. Хотя обыкновенно соединяют имена: «Васнецов и Нестеров», но для этого соединения нет никакого другого основания, кроме внешнего — их современности друг другу. На самом деле оба живописца идут параллельно и вне всякой связи и зависимости друг от друга. Нужно говорить: «вот — Васнецов», «вот — Нестеров», или входить в одну залу — Васнецова, и в другую — Нестерова.

* * *

Молитва... «Православие», этот сложный и огромный культурный феномен, взят Нестеровым в молитве, в молитвенности своей. В «православии» все есть: светлое и темное, краски и контуры, обряды и иерархия; есть законы, была история. Самая молитва была «по чину», но была и без чина, — «на случай», «в случайных обстоятельствах» и уже вне всякого «чина» молитва вырывалась на Руси и у русского человека, так сказать, в общей гармонии с духом и историей и даже с иерархией и законами церкви своей: Нестеров вот именно и вынул из сердца русского человека эту «молитву в особых обстоятельствах и свою личную», и — облек ее в краски исторические, в быт исторический, которым она и не противоречит, но с которыми непременною связью не связана. Она — лична, порывиста; пылает, а не теплится. Это — «горе Аннушки», «потеря Исидора», «заключение судьбы старца Ивана», а — не безличный и «вообще» «выход из церкви», «около стен монастыря», «крестный ход», «в монастырской гостинице», «Верую, Господи, и исповедую» (Н. П. Богданова-Бельского), не-религиозный «жанр» и не «народные сцены» возле религии... Все эти «народные сцены» являли собою, в истории нашей живописи, как бы «la nature morte»[а] религии; Нестеров дает и дал ее «la nature vive»[б].

Молитва есть сердце религии. Историки религий, обыкновенно профессора и обыкновенно туповатые, ища «причин религии» и «происхождения религий» указывают 1) на идею бесконечности, 2) необходимость безначального в основе всего начального, 3) идею силы, — безграничной среди ограниченных

бессилий, и проч. и прочее: забывая, что «начало религий» кроется во всяком дому, в каждом человеке, что оно возможно во всякой биографии, хотя в некоторых биографиях и даже в очень многих никогда не наступает. Это — дело обстоятельств. Артезианский колодезь не вскрылся, но вода есть. Это «вода есть» всяких религий, и вообще религиозность, заключается в неудержимой потребности молитвы, — в том, что в некоторых обстоятельствах жизни, или трагических, или особенно высокого, «небесного» счастья, душа человеческая, душа личности человеческой, «вся превращается в молитву», так что в ней, кроме молитвы, ничего и нет, ни размышления, ни чувства, ни воли, ни объектов желания или стремления... Молитва и молитвенность ранее всех «вер»: и веры собственно и сложились из этого основного молитвенного настроения; они построились в определенные речи, — уже гораздо менее твердого, оправдываемого и доказуемого содержания, — из этой почти бессловесной музыки души человеческой и, в зависимости от нее, от пластики лица человеческого, которую мы называем «молитвенностью»...

Человек испытал утрату чего-нибудь такого, с чем, собственно, и соединены были все его земные привязанности, скрепы с землею. Дом его, имущество его, близкие, друзья, место, отечество, это поле и этот луг, эти лица и, наконец, собственное прошлое стало *глубоко не нужно* ему, уже не «прикрепляет» его к себе; постыло, даже противно; все обращается в «nature morte», «вещи» без значения и души... Он одинок и свободен, страшно свободен и страшно одинок. Небеса разверзаются: душою безгранично легкою и грустною, именно оттого, что «скреп» нет, — он улетает в звезды, в глубь земли, «куда положен дорогой покойник» или «куда улетела дорогая покойница», и душой безгранично напряженною ищет жизни там на место умершей, всего умершего, «nature morte» — здесь... Лицо оступенелое, недвижное; глаза устремлены в одну точку; губы сжаты, помертвели; глаза не умеют плакать: этот маньяк, «человек яко труп» живет далеко-далеко душою, за Сириусом, около центра земли, — как Данте в «Аиде», «Чистилище» и «Рае», как ассирияне и египтяне в своих «астральных мифах», как греки около «хтонических» своих «божеств»...

И, наконец, — как русские в этих своих «легендах», «чудесах», «сказаниях», «преданиях», около монастырей, храмов, на погостах, около «Владычицы-*заступницы*», около «Всех *скорбящих* Радости». Какие названия: «скорбь», «заступление»... Вот *начало* религий! *Чего же* ищут ученые со своим: 1) идея *бесконечности*, 2) идея *всемогущества*?.. Впрочем, разве же когда-нибудь ученый «молился»? разве ему «прилично» молиться? И они пишут

о «религиях», как если бы слепой писал «о цветах» или скопец «о любви»... Положим, и евнухи у турок видят сцены любви: но разве же им можно поручить написать стихотворение: «К возлюбленной»?!

* * *

Нестеров не иконописен. Не его дело писть «Бога», а только «как человек прибегает к Богу». *Молитвы,*— а не Тот, к Кому молитва. На его большом полотне «Святая Русь» — это сказалось с необыкновенной яркостью! левая часть, где стоят Спаситель и за Ним «особо чтимые» на Руси «угодники»: Николай Чудотворец, Сергий Радонежский и Георгий Победоносец — эту часть хочется закрыть руками. Еще образы угодников стереотипно «верны», т. е. как пишутся на образах, не хуже и не лучше. Но фигура Спасителя, в белом одеянии, с гордо поднятою головою, почти высокомерная, крепкая, немая... до чего, до чего это неудачно! «Всея Небесныя Державы Повелитель»... нет, это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто — никакое, никаковское... Но, закрыв или отбросив эту левую часть — почти предаешься восклицаниям, глядя на правую, главную, почти занимающую все полотно... Это — молящаяся Русь! и как она скомпанована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою,* каждый и каждая принесли «Вседержителю» свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию... Биографию, так пошатнутую и уже почти конченную! Этот едва ли не слепой старец с белыми космами волос,— девочка умиленная, больше всего умиленная (она взирает на Спасителя), за плечо которой он держится,— две странницы с палками позади его, бабы, все видевшие и всех видевшие, сироты, одиночки, которых били в детстве и которые голодали всю жизнь,— старик с коробом и узлом впереди, на коленах,— этот монах, серьезный, «уставный»,— эта чуть ли не «сестра милосердия», только часть лица которой видно, в белом платочке и косынке,— недумевающая, грешная, темная девочка-подросток, с острым и упорным, «во грехах» упорным, лицом,— и почти самые выразительные три последние фигуры: высокой старухи-схимницы, бабы «соседки» и, между ними в середке, юной и прекрасной «вопленницы» или «юродивой» или «святой» (музыка «Офелии» во всей картине),— как это все говорит!!! И, наконец, пейзаж, покрытый снегом, с нашей северной плохой растительностью, и эта «любимая» синичка на тростинке, возле земли,— до чего все это «наше»! и как все это художник угадал или подметил и возлюбил!.. Нигде — мертвой точки, на огромном полотне.

Но я сказал, что он не «иконописен»,— и едва ли не было существенною ошибкою приглашать его «расписывать соборы», где надо было уже писать «того, к Кому молитва», а не самую молитву, молящихся. Его эскизы «Пр. Исаия», «Моисей» — верх слабости. Из икон только одна (№ 3 каталога выставки), «Богоматерь» — мне показалась удачною. Это просто хорошо, как красота, как религиозное... Да ведь Богоматерь и молилась, а не только на Нее молятся: Богоматерь, со скорбным путем своим, с «оружием, проведенным через Ее сердце»,— это «наше», «мы»; т. е. высшее, чем мы, но все же глубокочеловеческое, а не одно и поглощающе-небесное. И это удалось Нестерову.

Лучшею картиною мне показалась: «*Убиенный* Царевич Димитрий»... До объяснительных (в каталоге) слов художника: «по народному поверью души усопших девять дней пребывают на земле, не покидая близких своих» — нельзя было понять, что именно он изобразил. И, не понимая темы картины, она вся казалась до последней степени искусственною... Только теперь ясно, что он и рисовал *не реальность*, а... призрак-действительность, поверье-веру. Это выражено чудно, и едва поймешь, в чем дело,— как поймешь необыкновенную *удачу* в выполнении страшно трудной, сверхъ-естественно трудной темы... Царевич, убиенный... и странствует, и лежит... Он как бы странствует, поднятый Властною-Силою из гроба: но ноги недвижны, или едва ли движутся, и во всей фигуре — эта мертвенность, страдание (убит, зарезан), жалоба и прощение «миру сему»... Рука или (у усопшего) «ручка» положена на грудь, и не как живая, и не как совершенно мертвая, «с которою все кончено»... Нет, для нее не все кончено, есть «тот свет»,— и вот она и весь он еще в полу- «этом», полу-«том» свете... Граница, колебание между землею и «там» схвачена и выражена поразительно. Тона́ — зеленоватые, прозрачные. Ни — день, ни — ночь, а сумерки, «тот свет». «Тот свет», но в котором живет и наша природа, этот сад или лес или «что-то» с растительностью, где странствует покойник и не покойник, с чуть-чуть закинутою головою. Теперь самое тайное в картине — улыбка Царевича, не жалующаяся, но жалкая, слабая, небесная, «святая»... Это — удивительно! Еще бы крапинка краски, тронуть бы кистью — и ничего бы не вышло (см. эскиз № 24).

Договорю об «иконности»... По самым задачам своим и существу это есть нечто «уставное» и «недвижное»,— к чему относится и *может* и *должна* относиться «без препон» молитва всякого, во всяком состоянии,— всех, народа... Я сказал «без препон» — и в этом все дело. Здесь не должно быть никаких зацеп индивидуальности, никакой несоответственности покло-

няющегося и поклоняемого: а поклоняются *все*, народ, и поклоняются *не в экстазе*, а спокойно, в нормальном состоянии, «вообще»... Отсюда икона должна иметь и получила как бы снятие с себя «всех индивидуальностей», индивидуализмов: она — обобщилась, есть «вообще икона», с потускнением в ней всего *особенного* и *частного*. Как это вне средств Нестерова! Вне линии его полета, гения. До известной степени он — *анти*-«иконен»! Хотя бы лично он и поклонялся «иконам», плакал пред ними: но нарисовать икону, хорошо и даже хотя бы удовлетворительно — вне его средств. Он — лирик; ну, а икона — это существо «эпическое»: «стоит в углу» и на нее «взирают». Необходимость общего и тусклого в иконе до того очевидна, что лучшие «иконы» суть потемневшие старые образа, где и не разберешь черт «лика», они намечены или видны чуть-чуть: да и то — скрыто, едва виднеется, в прорезе для «лица», сквозь золотую или серебряную ризу... Эти «ризы» у нас самое характерное в «иконопочитании»: о них надо бы писать особо, и я ограничусь здесь только общим замечанием, что суть «ризы» заключается именно в отрицании, в борьбе и победе над «живописью», «живыми» красками, над выразительностью, особенностями, индивидуализмом черт... Народ этого не любит и не хочет, — и ведь тут есть немножко чуткости к «поклонитесь *в духе* и истине»... Бог должен быть *невидим* и Он конечно *невидим*: ну, а уж если история и быт и приказания сделали его «видимым», то «пожалуйста поменьше», и лучше — если «совсем ничего нельзя разобрать» (под ризой, «темный лик», «старый образ», *почерневший*).

Но Бог, — «прибежище» мое, «заступник», «Сильный», перед Коим «расточаются врази» (бесы) и Который держит «в цепи» все эти «нечистые силы», — должен быть окружен сиянием, богатством, золотом, нашим человеческим мастерством, «усердием», «жертвою», и — вот родник этого художества риз, золотых, серебряных, чеканных, с жемчужными венцами и нагрудными... Великолепие и сила! Об иконе Божией Матери, которую похитили в Казани, в связи с этим похищением писали, что она «имела *не одну*, а *несколько* риз»: и вероятно в праздник особенно торжественный «Матушку» облекали в ризу особенно великолепную... Это хорошо, это народно, это живо. Тут, в этом усердии к «ризам», конечно, есть несколько «язычества», отрицания христианского «спиритуализма»; но ведь давно начали говорить и указывать, что не все в язычестве было ложно и что есть в нем бессмертные частицы.

О Нестерове и о Васнецове можно сказать, что они оба изменили характер «православной русской живописи», внеся в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного нача-

ла. «Суть»-то Православия они бесконечно возлюбили: но «суть»-то эту они и бесконечно изменили. Просто они одолели ее своим талантом: ибо и «тишина»-то ее, эта бесконечная эпичность, кроме многих других причин, имела еще под собою и то маленькое простое обстоятельство, что сонмы мастеров-ремесленников старой Руси и «обыкновенной» Руси были просто бесталанны и даже религиозно-неодушевлены. «Одно к одному» и к большим причинам прибавилась эта маленькая. И вообще Русь, сравнительно с Западом, прожила бесшумную историю: вместо Крестовых походов — «хождение игумена Даниила во Св. Град Иерусалим», вместо Колумба и Кортеса — странствование купца Коробейникова в Индию, вместо революций — «избрание Михаила на царство»... Все — тише, глаже. Без этих Альп... Все «Валдайские возвышенности», едва заметные даже для усталой лошадки. Не будем этого порицать, и вспомним изречение Монтескье: «Счастливы народы, которые *не имели истории*». Шум времен есть «история» в смысле сцены, драки, свалки, шума и грязи. Наши тихие дома не имеют «истории» и чем меньше в них «историй» — тем, конечно, лучше. Религия наша, церковь наша — это тоже едва-с-«Валдайскими возвышенностями» необозримая равнина, на которую не заглядится художник и мыслитель, но где отдыхает душа... «Отдыхает» душа, «утихает» сердце, «облегчается» грусть, горе, печаль... Вот — православие, тихое, милое, без Монбланов, без бурь. Без опасных ледников и сверкания снежных вершин... Тут все — быт и контуры быта. Но история двигается, и, может быть, мы придвинулись к тому, что Монтескье назвал «несчастиями истории». Нестеров и Васнецов не без причины появились: и как на одну из глубоких, подземных причин можно указать на то, что до них «живопись Православия», кроме серьезных, но равнодушных красок, стала невольно прибегать иногда к комическим краскам. «Крестный ход», «Протодиакон», «В монастырской гостинице», «Венчание» (в Третьяковской галерее) — все это, *увы*, есть, было в «быту» нашей церкви, церковности... «Валдай» еще терпим: но непереносима топь, болото. Где появилось смешное или презренное — вовсе уже нет «веры», невозможна или пропадает она... И вот явилась буря, вихрь... Явилась музыка. «Эпичность» Православия простерлась до того, что она даже не допустила музыки в себя, этого первого, главного выражения религиозных настроений. «Слишком беспокойно»... «Быт» до того одолел, что начал затягивать все «Православие» какою-то паутиною и сонливостью: и до такой степени, что встревоженным, тоскующим душам, т. е. *настоящим*-то религиозным душам, стало просто некуда прибегнуть со своими молитвами, молитвенностью. Ни —

«хтонических божеств», ни — «разверстого Неба»: одни «Александры Невские» в латах,— и вот-вот бы только надеть на них регалии, звезды, «ордена», как уже и надели наши архиереи...

Тихо, сонно... Нет и «Валдая»: и он, невысоконький, скрылся за спиною... Тележка все скатывалась, скатывалась... Показались топи, сырь... Потянуло болотом; заела мушкара...

Тут, как звонкая песня жаворонка из голубого жаркого неба,— раздалась музыка и музыкальность Васнецова, Нестерова. «К небу! к небу!»... Все оглянулись к небу. Вот отчего мы их любим.

Владимир Кожевников

Значение А. А. Иванова в религиозной живописи

⟨...⟩ В творении Иванова дан изумительно совершенный образец исторической религиозной картины, потому что в ней, как нам кажется, не только поставлены, но и в значительной степени разрешены многосторонние требования, которым должна удовлетворять религиозная живопись. Попробуем же представить оправдание столь решительно выраженному приговору.

Религиозная картина не соответствует своему назначению, если в ней нет достаточно богатого идейного содержания, способного сосредоточить на себе с возможно большей полнотою настроение зрителя, то есть влиять не только на его чувства и воображение, но и на его мыслительную и даже волевую сторону. Религия, по существу своему, как *целостное* жизненное состояние, обращается и к человеку в его *полном* объеме и содержании. В соответствии с этим и произведение искусства, почерпающее свою тему из области религиозной, должно обладать возможно большею полнотою для создания наиболее полного и живого религиозного настроя. В этом смысле искусство религиозное является *идейным* по-преимуществу. Вот почему выбор темы здесь несравненно важнее, чем в бытовой (жанровой) живописи, не говоря уже о ландшафтной. Эта первая задача решена Ивановым с глубокомыслием, на наш взгляд, не превзойденным никем в исторической религиозной живописи. Явление Христа народу, Богоявление... Возможна ли лучшая тема в этой области искусства, столь вдумчивая и емкая, столь богатая и внутренним, лирическим и драматическим содержанием и благодарнейшими внешними условиями для художественного воспроизведения сюжета? Какой широкий простор открыт здесь психологическому анализу отдельных лиц и общей характеристике настроения масс, контрастам типов, исторической и этнографической самобытности, наконец,— группировке фигур и объединению внешних составных

частей в одно цельное духовное и художественное впечатление. Внутреннее богатство религиозных идей вообще изумительно, но далеко не все они представляют удобный материал для воспроизведения в изобразительном искусстве: многие из них, по своей отвлеченности или, лучше сказать, затаенности, сокровенности, по своей духовной глубине или выспренности не поддаются либо трудно поддаются воплощению в реалистических художественных формах и требуют помощи искусства *символического*, имеющего, бесспорно, свои права и заслуги, но вместе с тем и свои значительные ограничения для применения обычных, главных, внешних ресурсов искусства. Наоборот, избранная Ивановым тема раскрывает полный простор для широкого и самого разнообразного применения творческой силы к формам *реалистическим*, т. е. наиболее простым и общепонятным.

Но обнаружить все богатство своего внутреннего содержания взятая тема способна именно лишь в той постановке, какую дал ей художник. Явление Христа, еще неведомого народу, получает живое и могучее значение именно в связи с предшествующею Иорданскою проповедью Предтечи, пророка, уготовляющего путь грядущему Спасителю. Гениально вдумчивый Иванов избрал именно этот момент, отдавши ему, с точки зрения художественной целесообразности, предпочтение перед другими, столь же существенными (напр., хотя бы перед Нагорною Проповедью, до сих пор, как это ни странно, достойно еще не представленною в живописи). Остановившись на заключительном моменте Иорданской проповеди всенародного покаяния и совместивши таким образом предсказание и предчувствие явления Спасителя с первым мигом Его пришествия, художник овладел наибольшим сочетанием мыслей и чувств, содержащихся в сюжете, а вместе с тем и самый сюжет возвысил до крайнего художественного предела драматической напряженности.

Идейное богатство темы раскрыто таким образом во всех трех степенях ее развития: по отношению к прошлому, настоящему и будущему. В живописи, искусстве, по свойствам своим имеющем непосредственно дело всегда только с одним моментом настоящего, едва ли можно указать на другой, более удачный пример такой *разновременной* полноты ощущения. Проповедь покаяния произнесена, но она еще звучит в сердцах внимавших, озаряет их лица, вдохновляет их жесты, заканчивается видимо в крещении. Вот он великий момент *Минувшего*! он еще не остыл, не отлетел прочь; *причина*, его вызвавшая, Предтеча, едва успел сомкнуть уста... Но здесь же одновременно — и *следствие*, воплощенное в *Настоящем*, в движении преобразившейся толпы, одушевленной единым, всех объявшим стремле-

нием к *Будущему*. И оно, это святое, спасительное Будущее, оно также уже близ них, оно тут уже, вот оно! «Се Агнец Божий», грядущий с таким спокойствием и миром «Света тихого», разгоняющего сумрак греха и тени сени смертной!..

Независимо от идейной полноты, достигаемой такою постановкою темы, какие сокровища чисто-художественной красоты раскрываются благодаря этой постановке в картине! Прежде всего, *композиция* получает простое, *естественное*, не придуманное, а внутренним смыслом вызванное содержание, в отличие от гоняющейся за внешними эффектами театральности и от той, иногда самой по себе красивой позировки, которая исходит из поисков внешней красоты, а не из глубины внутренней, идейной основы.

Затем, *цельность и стройность группировки* — это основное требование всякого сложного живописного сюжета. Как многие в других отношениях превосходные произведения теряют силу влияния на зрителя вследствие хаотичного нагромождения фигур, по отсутствию идейного центра, объединяющего выражение и расположение составных частей! Здесь же — изумительно величавое и однако простое, сразу все охватывающее впечатление, именно в силу очевидности такого духовного и материального *центра* толпы народной в лице Иоанна и в силу *общего движения* и его, и всех *к конечной цели*, к приближающемуся Христу. Не только стройность и цельность общего впечатления, но и содержательнейшее движение, жизнь каждой отдельной фигуры в соподчинении всех друг другу и общему, конечному средоточию!.. И пополняя этот многообразный порыв души и телес, навстречу ему, в ответ ему, завершая и разрешая его в примиряющее созвучие, *другое движение* — Спасителя к жаждующим спасения!.. Все волны различных чувств и желаний, вырывающихся из толпы, сочетаются сначала в неподражаемой по силе выражения личности Предтечи и в его молниеносном взоре, а затем его драматичным жестом, указующим на Грядущего Агнца Божия, передаются Христу, святое спокойствие Которого распространяет чувство духовной удовлетворенности над сценою, сообщая ей, несмотря на всю драматичность, оттенок классической меры и глубокорелигиозной трезвенности...

Овладевши темою по существу, художник уже легко и беспрепятственно может развивать частности ее содержания. И здесь он является нам в другом отношении образцом должного понимания задач религиозной живописи. *Духовное содержание* воплощается, как и подобает искусству, в *телесных образах* органически, в неразрывной связи одного с другим; выразительность и движение фигур развиваются *естественно* и связно *из*

данных характеров и типов, сопоставленных здесь в ярком разнообразии, от юности до старости, от знатных до убогих, от мудрых до простецов: фарисей, учитель синагоги и будущий апостол, воин и раб, робкий отрок и трепещущий полнотою чувств в атлетическом теле юноша, старик, расслабленный, ждущий исцеления,— все это живые люди, полные внутреннего содержания, а не ходячие отвлеченные идеи, искусственно вложенные в тела...

И здесь мы касаемся нового, существенного вопроса, определяющего смысл и значение религиозной живописи, вопроса *о реализме и идеализме* в ее области. Их часто противопоставляют друг другу как нечто обособленное и несогласимое. Такое противоположение — обычное явление в искусстве, но каждый раз — в ущерб, если не в гибель истинного искусства, по своей природе *всеобъемлющего, всестороннего*, как и жизнь, в которой Творец сочетал духовное с телесным органическим союзом, неразлучимым безнаказанно в мире художественного воспроизведения. Реализм, воспроизводящий одну *материальную* действительность — не искусство, а только *механическая копировка* внешнего облика жизни, копия, притом фальшивая, погрешающая *односторонностью* против правды жизни, в которую включено и духовное, и идеальное (хотя бы в желании, в мечте, в стремлении). И наказание за односторонность художественного материализма — недосягаемость для него высших вдохновений творчества. Наоборот, *идеализм* в искусстве, ради отвлеченных замыслов приносящий в жертву правдивость жизненных форм, в которые облекается идея, осуждает себя на художественное бессилие, на бездейственность своих мечтаний. Недостаточно, наконец, и механического сопоставления одного рядом с другим, не создающего ничего цельного и звучащего вечным диссонансом. Только *в гармонии идеализма с реализмом* возможно истинное художественное творчество, облекающее духовное в соответствующую его смыслу видимую форму, и прозирающее в телесном духовное, до идеального включительно, то есть, до высшего желательно-возможного. Материалистический реализм есть бездушное пассивное *воспроизведение* природы, *творения без* всякого проявления *личного* художественного *творчества*. Отвлеченный же идеализм есть бессильная попытка *творения* художником *только из самого себя*, независимо от данного в природе. То и другое несостоятельно. Искусству не подобает быть только копией творения; но ему не дано и силы творения из ничего, кроме своей мечты. Его творчество — *в преображении несовершенного данного в возможное, желательное, высшее, художественно совершенное, осуществи-*

мое, если еще не в жизни, то уже в ее эстетическом идеале, в произведении искусства.

В этом претворении реального в идеальное и кроется великое таинство всякого творчества; но ни в одной области искусства оно не проявляет себя с такою полнотою, как в искусстве религиозном. И в этом отношении Иванов опять предстает перед нами как великий учитель искусства. В отличие от материалистического реализма, крайним представителем которого в религиозной живописи у нас является Ге, в отличие от идеалистического религиозного символизма, которым, на подобающем месте, умел пользоваться и сам Иванов (в своих библейских и новозаветных рисунках), в главном произведении он дает образец настоящего, здорового воплощения идеального элемента искусства в реальных формах; а в превосходных этюдах к своей картине он оставил и чрезвычайно поучительные в воспитательном отношении указания на то, каким образом может осуществиться сочетание идеального с реальным в произведении искусства. ⟨...⟩

Владимир Кожевников

О задачах русской живописи

Среди беспримерных в истории бедствий, переживаемых нашею истерзанною внутренним разладом родиною, на вопрос, откуда это зло, приблизившее нас к краю гибели, — отвечают обыкновенно указаниями на длинный и сложный ряд причин политических и экономических и почти всегда забывают одну причину, *психологическую* и *нравственную*, более общую, более глубокую и более мощную, чем все другие. Эта первопричина — *вымирание любви к отечественному, русскому*. Не то чтобы исчезла *всякая* любовь к родине — вытравить в конец это естественнейшее чувство не по силам никакой искусственной «высокой культуре». Но как многие, в особенности среди тех будто бы демократов, будто бы народников, что не краснеют обособлять себя в привилегированную аристократию мысли, в «интеллигенцию», противопоставляемую своему же будто бы темному народу, как многие теперь любят свою страну и свой народ лишь в так называемом «общечеловеческом» смысле, отвлеченном и неопределенном, как людей только и лишь как место их общежития, а не как русских и Россию в их самобытном племенном и историческом смысле! Любит каждый по-своему, разрозненным и потому бессильным индивидуальным чувством, либо еще чаще по-готовому, иноземному, цензурою «высшей культуры» одобренному шаблону, но не по совокупному, веками, самою жизнью созданному и все еще не совсем убитому народному, родному, воистину отечественному складу мыслей, чувств, желаний и упований. В народе, имеющем несчастие (а по мнению иных и неприличие) называться русским, еще кое-как ценят и любят человеческое, но собственно русское... Кому из наших обезличившихся космополитов-гуманистов до него дело? Ведь в символе веры настоящего прогрессиста патриотизм — лишь низшая, вымирающая стадия развития любви общечеловеческой; сомнения же в том, возмож-

но ли реальное осуществление идеального «общечеловека» (не говоря уже о модном «сверхчеловеке») вне определенных исторических, племенных и бытовых форм не допускаются.

Отсюда невиданное по размерам злых следствий противоречие: крепкая, подчас даже самоотверженная вера в отвлеченный идеал, и рядом — наивное или упрямо-тупое незнание и пренебрежение действительности, желание блага своему народу и родине и непонимание, что такое свое, родное, отечественное... Мало того, сплошь и рядом даже отвращение к нему, распутный промен своего на чужое, часто худшее; и все под предлогом, что свое-то так дурно, так никуда негодно, что и любить-то его не за что ⟨...⟩

Художники-бытописатели (не все, конечно) проглядывают или недосматривают нередко целую сторону души народной, положительную, наиболее принимавшую участие в создании исторического величия России, сторону религиозную, как в ее непосредственных самостоятельных проявлениях, так и в ее влияниях на нравственную и государственную жизнь народа. Исходя из мировоззрения не народа, а так называемого «общества», в смысле современной «интеллигенции», именно в этом отношении наиболее отчуждившейся от народа и ставшей в резкую противоположность к нему, такие бытописатели оказываются настолько же близорукими художниками, насколько поверхностными психологами: они или не видят проявлений религиозного начала в народной жизни там, где оно очевидно для наблюдателей иного направления, или же не умеют разоблачать его, вызывать наружу и правильно истолковывать там, где оно таится в глубине души народной. Наши православные предания, наш церковный круг, с его драматичным богослужением, с его лирическою сменою элегических и бодрых настроений, воплощенных в покаянных, страстных и в праздничных днях, с его прямо живописным отражением на всех важнейших моментах семейной и «мирской» жизни народа, на всех его трудах, печалях и радостях, нравах, обычаях, верованиях и суевериях,— все это такое неисчерпаемое сокровище богатейших для изобразительного искусства тем, даже с чисто внешней стороны, что надо прямо дивиться, как могут быть к ним слепы или равнодушны русские художники.

Обозревая богатейшую Третьяковскую галерею, ставшую Пантеоном нашей бытовой живописи, чужеземцы и свои «культурные иностранцы», мало знакомые с родиной, могут получить довольно разнообразное понятие о складе русской жизни известного периода, но недостаточное о сейчас упомянутой ее стороне, которая, однако, в действительности сразу так сильно поражает иноземных чужеземцев, в отличие от своих, доморо-

щенных, уже не имеющих очей, чтобы видеть и ценить наиболее характерные черты родного народа. Среди картин, сюда относящихся, мы встречаем сцены, в преобладающем обличительном и развенчивающем тоне писанные. Нормальная же сторона религиозной жизни, святая, воспитательно-образовательная, сдерживающая грубость нравов, укрепляющая слабых, обездоленных, обиженных, подъемлющая дух, окрыляющая страдный, невидимый «славными и сильными мира» подвиг сынов народа, — все это забыто, опущено, словно ничтожная величина или выведено напоказ как нечто архаическое, вымирающее. Наоборот, пышно, а иногда и превосходно представлены нетерпимость, фанатизм, изуверство, суеверие и всевозможная профанация веры и церковности (богатая психологическим анализом «Казнь Стрельцов» и «Боярыня Морозова» Сурикова, «Черный Собор» Милорадовича, «Никита Пустосвят» Перова, «Самосожигатели» Мясоедова, «Приход колдуна на свадьбу» Максимова, не помним чей замерзающий «Юродивый», «Христославцы» Перова, «В монастырской гостинице» Корзухина, «Для нищих и убогих» Титова). На первый взгляд посчастливилось, как будто панихидам (удивительная по старательности письма Размарицынская, «Девятый день» Савицкого и др.), да в особенности крестным ходам; но последним — главным образом в силу декоративной привлекательности этого действительно богатого внешними эффектами сюжета (вспомним интереснейший, широко не только в перспективном, но и в бытовом смысле распланированный «Спасов день на Севере» Прянишникова). Если же судить по наиболее прославленному Репинскому «Крестному ходу», то и этот умилительный, высоко-воспитательный обычай, вполне народный, теряющийся в глубине веков по своей связи с языческими еще хороводами, и этот обычай объединения и подъема духа в форме церковного обряда, носящего активный характер, не только не уберегся от обличительных черт, но, кажется, на них-то именно и сосредоточилось внимание даровитого художника, как-будто в толстосумом довольстве выдвинутого на первый план разжиревшего «Его степенства», да в резко подчеркнутой животности дьякона и в занесенной над всею процессией плети урядника — центр тяжести и главное содержание всей этой толпы несущих и сопровождающих икону Царицы Небесной, Заступницы Усердной, Избавительницы от зла, Всех Скорбящих Радости!.. Если же возьмем в добавление изумительный в своем роде этюд «Протодиакон», где могучая кисть Репина еще более отдастся смакованию претящих животных черт в типе церковнослужителя, всем, кому дорога православная церковность, нельзя не пожалеть о том, что великий талант художни-

ка, вышедшего из народа, отдается не увековечению того, что доселе чтит народ, говоря: «слаб человек, да сан высок», а расходуется на запечатление того, что народ не одобряет в духовном чине и без всякого художественного обличения.

Или другой, существенно важный пример — отношение к монастырю. Только невежда в области прошлого и в современной народной психологии может говорить о ненужности или вреде монастырей в православной жизни. Таких невежд, к сожалению, «излиху» много! Тем не менее красота историческая, археологическая и даже пейзажная русских монастырей так велика, так очевидна с чисто-внешней стороны, что уже в силу одного этого монастырские сюжеты не сходят со страниц каталогов наших выставок. Но рядом с присущею многим из относящихся сюда картин ландшафтною и внешне-жанровою прелестью («У монастырской стены» Виноградова, «Савва Звенигородский» Жуковского, «Инок-живописец» Янова и многое другое), какая поразительная бедность психологического содержания и религиозного подъема! Ужели и вправду за стенами монастырей ничего не осталось, кроме томящихся в тоске невольных инокинь (Матвеев), да обжорства или заигрывания архимандрита с купчихой Белотеловой («В монастырской гостинице» Корзухина), или драки из-за блудницы у входа в кельи (есть и такая картина!)?.. Пишите и это даже, если стоит на это тратить время и дарование, но раньше, но больше, чем мерзость запустения на месте святе, ваш долг изобразить его святыню, его подвижников и их влияние на совесть и жизнь миллионов людей. Нет! Они еще и теперь не совсем мертвы, эти обители, эти рассадники ничем пока не замененного воспитания нравственности в народе! Они еще целы!.. увы! не в почтенных стенах своих, поросших ленью духовною, подбеленных ложью фарисейскою, загрязненных корыстью, превративших дом молитвы в столы меняя небесного на земное и торгашей остатками любви к святыне и благочестию! Они живы еще в сердцах тех, что и поныне, сквозь зной и стужу, за тысячи верст, не смущаясь соблазном и обманами, стремятся сюда зачерпнуть устами, жаждущими правды, хотя бы единую каплю «воды живой»... Как же забыть правдивому списателю действительной народной жизни молитвенные вдохновения матери городов русских Киева, повитые почтенными сединами монастыри и храмы Ростова Великого, вольнолюбивого Новгорода, Москвы самодержавной, святыни, затерянные в лесных дебрях, до обители Соловецкой, до скитов Печенгских, «в варягах и на мурманех», где полуночное солнце дробится в волнах Студеного моря, и куда, однако, влечет богомольцев неугасающий пламень веры? Как забыть воздействие на душу народную

охранителей и учителей ее совести среди праха суеты и омута страстей: Серафима Саровского, Оптинских старцев, Феофана и других, чьи имена не заносит в отрывные листки свои наша легковесная история, но которые неизгладимыми чертами запечатлены в тайниках сердец множества алчущих и жаждущих правды...

Мне возражают: да разве наши жанристы не дали уже целой кучи богомольцев и странников? — Верно! Но даже в лучших случаях — с оттенком какого-то добродушного снисхождения к этим будто бы вымирающим типам. Все данное в этом направлении, за редкими исключениями (напр., удивительно вдумчивый «Странник» Перова) какие-то ублюдки, пережитки старого, будто бы наивного склада поверий; все это — morituri, обреченные на смерть приговором так называемой «высшей культуры». Нам же дороги не одни они; нам нужны сверх того воплощения еще живой веры, еще действенной в миллионах душ, нужно торжество веры, которое не в аллегорически-исторической форме, как некогда у Тициана, и не в пышных театральных эффектах, как на плафоне главного иезуитского храма Рима (Jésu), а в полнейшей реальности, на наших глазах проявилось таким искренним, широким потоком народного благоговения, как при открытии мощей преподобного Серафима, этого воистину крестьянского святого, канонизированного народным приговором задолго до каких бы то ни было официальных экспертиз его святости. Одно это торжество, в среде совсем деревенской, на лоне природы, под сенью вековых лесов, могло бы дать изобразителю характера и нравов народных прямо величавый подбор драгоценного материала для разоблачения и художественного воплощения тайн как индивидуальной, так и коллективной, народной психологии.

«Коллективная психология»... этот новый отдел знания, столь важный сам по себе, неотложно-нужный в наши дни умножившихся и осложнившихся общественных движений! Каким не только подспорьем, но и целым откровением могло бы быть для него вдумчивое, сродственным духом вдохновляемое изобразительное искусство! И какая самобытная, совсем новая, благотворная работа предлежит здесь именно русским художникам! Одним из порождений пессимистического настроения последних десятилетий XIX века надо признать учение о преступной толпе, точнее — о понижающем и развращающем влиянии на нравственный уровень человеческой личности ее слияния с народною массой, с толпою и самое настроение толпы. Уму, не предубежденному на первых порах, кажется странным слышать такое учение из уст века, не только превозносящего демократию, но и будто бы тяготеющего к солидарности

в мыслях, чувствах и действиях, и даже возвещающего, что все спасение человечества в коллективизме. Разрешение этого противоречия — долг насущной потребности; что-нибудь из двух: или учение о преступной толпе в его современной форме неверно или легкомысленны и призрачны надежды на коллективизм в том смысле, как он в большинстве случаев понимается. Нельзя отрицать верности многочисленных фактов из прошлого и настоящего, приводимых в подтверждение модного пессимистического учения. И за всем тем утверждать, что великое сообщество людей всегда или почти всегда влияет понижающим и развращающим образом на личность — значит клеветать на человечество, произносить хулу на согласие. Смелые ошибочные обобщения учения о преступной толпе объясняются его происхождением. Учение это — всецело создание западной философской мысли, и возведено оно на почве фактов, взятых из истории западных народов и на данных общественной психологии современной жизни того же Запада. Материал обширный; но его слишком мало для общих выводов: забыта целая половина человечества, истории: восточная, русская, православная — просмотр и пробел огромный, непозволительный в будто бы научном исследовании! Допустим, хотя и с большою натяжкою, что учение о преступной толпе в значительной степени верно для Запада; следует ли из этого, что оно одинаково применимо и к Востоку, к прошлому и настоящему русского народа? Бывали бесспорно и у нас, есть, к стыду нашему, и сейчас, более, чем когда-либо, быть может, случаи проявления преступности толпы. Но, слава Богу, было место и другому, противоположному и притом (что́ особенно важно) не в качестве исключения, а скорее в качестве правила. Где, как не в русском народе, искони были сильны родовые, общинные связи и права, «мирские» чувства и «мирские» обязанности? Племенные инстинкты, предания старины, природные условия страны и климата, наконец, непрерывный ряд народных бедствий, глады, моры, нашествия иноплеменных, — все на Руси, более чем где-либо побуждало, по необходимости и по долгу, сплочать силы и напрягать их к дружному, могучему порыву для общего дела, для спасения общежития, вне которого человеческая единица, всегда и всюду малосильная, здесь в особенности становилась беспомощною, обреченною почти на неизбежную гибель. Правда, междоусобная рознь была исконным грехом древней Руси, но грех раздора, то, что предки наши называли «разностью, неодиначеством и неимоверством» или просто «нелюбием» (Воскр. Лет. VIII, 43. Никон. Лет. X, 223), нигде не влек за собою столь быстрой и грозной кары, как в стране, и природою, и судьбою понуждаемой помнить истину: «друг другу

пособляя и брат брату помогая, град тверд есть» (там же). И столь часто, столь пламенными чертами отражалась эта истина на жизни частной и государственной, что убеждение в ее непреложности вошло в плоть и кровь народного древнерусского сознания. Весь безыскусственный смиренный рассказ наших летописцев есть непрерывное печалование не столько о бедах внешних, сколько о «братском нелюбии». Никогда не оскудевала и положительная проповедь согласия: идеал «жити братии вкупе, друг другу пособляя и брат брату помогая», был идеалом не отдельных немногих людей, а общим достоянием народа, всегда, когда он не в конец ослеплен был безумными страстями. И эта крепкая вера в обязательность сыновнего и братского согласия, в осуществимость правды на земле только ими, никогда не угасала во глубине души народной, несмотря на грубость нравов, на раздоры равных, произвол сильнейших и злоупотребления властью. В наиболее трагические часы своей тяжелой судьбы народ русский вспоминал, что «он род един есть, братья и сродницы», и из толпы слепой и преступной преображался в сознательно и благородно действующее сообщество, способное к великим подвигам. История наша, от древнейших времен до смутного времени и от этой первой великой смуты до второй, нынешней, чуть ли не худшей, полна яркими опровержениями мнения, будто слияние личности с многочисленною народною массою почти всегда понижает и развращает личность. Здесь, у нас, творилось нечто совершенно иное: в эти святые минуты хотя бы краткого согласия просветлялась, нравственно очищалась личность и, облагороженная и укрепленная взаимно воспринятыми добрыми чувствами, взлетала, как бы чудом, на крыльях этого общего здорового вдохновения высоко над прежними грехами, над глубоким омутом корыстных и тщеславных страстей.

Освободить эти лучезарные черты души народной от пыли и грязи забвения и всевозможных дурных наслоений, во-очию, помощью искусства, дать убедиться в их величии и почерпнуть в них укрепление любви и согласию, более, чем когда-либо сейчас нам необходимым,— какая обязанность, и, вместе, какая отрада и заслуга для русских художников! Не говоря уже о величавом в этом отношении прошлом, даже и в настоящем, столь искусившемся в грехе раздора и «нелюбия», в русской земле, земле общин, сходов, артелей, братчин, совокупного труда, «помочей» и «толок», мирского домо- и храмостроительства, мирских поминок и повинностей, и, наконец, всенародной молитвы «миром да собором»,— найдутся и в наши дни для наблюдательного и вдумчивого художника богатейшие бытовые и психологические мотивы положительных сторон совокупных

стремлений народного множества. И эти порывы народной души, насколько благороднее и плодороднее окажутся они, чем те проявления воистину преступной толпы, которые спешат заносить в свои альбомы и на выставочные полотна современные жанристы в виде буйных, совсем не русских по духу и имени «митингов», «массовок», и «забастовок», да злобных уличных «демонстраций», до каррикатурных и однако кровью обагренных московских баррикад включительно!.. Среди нашей горькой действительности, вот чем тешится искусство!.. А между тем, сколько величавых сцен единодушного порыва народного предается позорному забвению! Вспомним, что на страницах родного искусства не отразились в выдающихся художественных произведениях из сравнительно не очень далекого прошлого страстные дни Крымской войны, сцены сборов и проводов народного ополчения, геройской гибели дружинников, предпочитавших лечь до последнего, лучше чем слушаться непонятной им команды об отступлении, сцены Севастопольской обороны, спасшей Россию!.. Как будто более посчастливилось Турецкой войне, благодаря кисти Верещагина (не забудем и картины Савицкого «На войну»). Но как ни велики заслуги сурового певца войны (Верещагина), приявшего от нее и мученический венец свой, все же он был изобразителем преимущественно ее ужасов и лишь изредка того благородного подъема, который она сообщает в известных случаях душам («Скобелев под Шейновым»). И тем не менее ошибочно — иронически задуманный триптих «На Шипке все спокойно», вопреки желанию автора, остается одною из величайших страниц в мартирологе народа-подвижника; то же впечатление вызывает и «Панихида после битвы». Но разве этого достаточно, разве этим все сказано?.. Разве не осталась непоправимым пробелом в нашем искусстве незабвенная минута решения русским народом идти умирать за далеких, никогда невиданных единоверцев, терзаемых под игом турецкого полумесяца?.. И не горько ли, не обидно ли, что таким же пропуском пребывает и другая величавая минута нашей народной жизни: объявление «Воли» (картина Кл. Лебедева, ставшая очень популярною, конечно, не исчерпывает богатства сюжета, также как и Мясоедовское «Чтение Положения 19 февраля»). Если даже такие проявления народной психологии не в состоянии вдохновить художников, остается признать их душу совсем измельчавшею, их чувства совершенно омертвевшими к созвучному восприятию величавых биений души народной. Мы верим, мы надеемся, мы ждем, что такое равнодушие не повторится, что будущее вдохновение вернет нам даже и эти утраты...

Но отдавая преимущественное внимание изображениям

стремления к согласию в жизни народной, да не забудут наши бытописатели и того своеобразного почтенного мира, который, хотя и вызванный разногласием, расколом, тем не менее продолжает, в духе народного понятия духовного совершенства, называть свои собственные группировки все-же словом «согласие». Психологией и бытом людей «старой веры» и сектантства живо интересовалась наша публицистика, его оценили и воспроизводили некоторые из наших известных писателей (один Мельников-Печерский чего стоит!). Отчего же к этому вдумчивому и столь колоритному, своеобразному миру, притом же переживающему сейчас глубокий перелом, слепы и глухи наши жанристы? Ужели он совсем не доступен?.. Претит ли прогрессистам и скептикам коснение людей «древнего благочестия» в «святоотеческих преданиях» или страстное искание Бога душами сектантов в дни, когда считающие себя солью земли и «особь-мудрыми» уже «не нуждаются (как Лаплас) в этой гипотезе»,— мы не знаем; но то несомненно, что эта крупная сторона жизни русского народа еще ждет своего живописного воспроизведения, и каждый раз как что-либо сюда относящееся мелькнет случайною вспышкою перед зрителями, оно возбуждает живой интерес (Нестеровские две сцены из жизни женских скитов; из более раннего — «Спор о вере» Жукова), но вместе и справедливый запрос бо́льшего, и количественно, и качественно. Как не пожалеть, например, что на тщательной прошлогодней картине Струнникова «Распечатание старообрядческих алтарей» художник все свое внимание отдал изображению мерзости запустения на месте святе и совершенно отказался от величавой, благодарнейшей попытки воплощения Светлого Праздника в умиленных душах присутствовавших при этом эпоху составляющем моменте в жизни русского народа! 〈...〉

Иоанн Соловьев

Православно-христианская философия в русском искусстве

(С выставки религиозных картин В. М. Васнецова)

11-го апреля закрылась в Москве — в Историческом Музее выставка религиозных картин известного художника В. М. Васнецова, которыми москвичи любовались, умилялись и поучались около двух месяцев.

Всего пять картин выставлено было Виктором Михайловичем; но по своим размерам они так велики, что заполняют собою два громадных зала Музея и каждая в отдельности занимает чуть не целую стену. Еще громаднее и величественнее они, чем внешним видом — своим внутренним содержанием; этим содержанием картины эти обнимают, можно сказать, все — и небо, и землю, и преисподнюю, мир видимый и невидимый, и Бога — и в Себе самом и в Его отношении к миру, как его Спасителя и Судию, и время, и вечность... А какое многообразие и разнообразие даваемых им типов, лиц, положений и состояний! И как вся многообразная типичность сказывается не в главных лишь чертах изображенных лиц и состояний, а во всех их подробностях и мельчайших частностях!

Так величественно и многообразно это содержание в том, что дается им в его прямом буквальном смысле. Если же повести речь о тех мыслях и чувствах, которые невольно, как бы сами собой, вызываются этими картинами, то обилие их вместе с отличающей их высотой, глубиной и широтой просто подавляет зрителя; вы чувствуете, что это целое мировоззрение. Такое именно впечатление выставка производит, конечно, потому, что как ни разнообразны и как ни закончены по своему предметному содержанию все выставленные картины, каждая в отдельности, они в то же время, взятые вместе, представляются вам не разъединенными между собою, а именно объединенными, и не духом или характером только своего письма, а самою основною мыслию своею, и в этом смысле представляют собою нечто единое целое, внутренно, идейно взаимно связанное во всех частях своих.

Как не художник, я не могу судить о выставленных картинах с их, так сказать, художественной стороны. Но если справедливо, что красота есть гармония, что истинно прекрасное, в слове ли то, образах или звуках, тогда именно таково, когда оно не противоречит по крайней мере истине и будит добрые чувства, если поэтому именно большинство современных картин, выдаваемых за художественные произведения, и не оставляют в душе никакого животворящего впечатления, что они не дают никакой здравой мысли и никакого доброго чувства, то картины В. М. Васнецова, всеми своими образами возбуждающие самые глубокие мысли и высокие чувства, уже по одному этому должны быть признаваемы истинно художественными произведениями. Недаром говорят, что истинная поэзия есть сестра философии; есть даже философия в образах, и это в полной мере приложимо именно к картинам В. М. Васнецова. Если это справедливо по отношению к каждой отдельной его картине, то тем более к целому ряду, в данном случае к выставленным в Историческом Музее. Эти картины — целая философия и философия именно христианская, и в этом, по-моему, их главное значение. Поражающие глубиной и цельностью этого идейного содержания, они важны именно той строгой выдержанностью их православно-церковного, византийско-русского стиля, в силу которого их как-то даже неловко называть картинами, а не иконами, и появление их в залах Музея, как ни прекрасно установлены они здесь, кажется как будто случайным: их место в храме и в храме, что называется, соборном...

Вот эту-то идейную сторону выставленных В. М. Васнецовым картин мне и хотелось бы отметить в настоящей статье и по мере сил и уменья выяснить ее в частностях.

Итак, что же представляют собою выставленные в Историческом Музее в Москве картины Васнецова в их идейном содержании?

В первом зале первою от входа не повешено, как это обыкновенно бывает на выставках, а именно уставлено от самого почти пола чуть не до потолка, как впрочем и остальные все картины, «Сошествие Спасителя во ад»; следующая за этой картиной — единственная простирающаяся больше в ширину, чем в высоту — «Евхаристия» и третья в этом же зале — «Распятие». В следующем зале первое направо от входа место занимает картина — «О Тебе радуется», а прямо против входа — самая громадная по размерам — «Страшный Суд».

Свое обозрение этих картин мне хочется вести все-таки не в этом — пространственном, так сказать, порядке, а, если можно так выразиться, в идейном. Хорошо было бы начать речь с картины «Отечествие», которая, изображая Триединого Бога,

сидящего на престоле, как нельзя лучше могла, так сказать, возглавить собою остальные картины, представляющие Бога в Его прошедшем и настоящем, будущем отношении к миру и людям; к сожалению, этой картины, совершенно случайно, не было на московской выставке и я, не решаясь говорить о ней по фотографическому снимку, отлагаю речь о ней до другого раза.

Следующие пять картин выставки имеют предметом своим величайшие, так сказать, моменты отношения Бога к миру, по учению православной церкви. Первым по времени проявления из изображенных на этих картинах было, конечно, «Распятие»; на нем я и остановлюсь поэтому прежде всего.

Картина эта по содержанию своему сравнительно сложная. Главное место на ней, конечно, занимает изображение Распятого на кресте Господа нашего Иисуса Христа; по сторонам Его изображения распятых с Ним двух разбойников — «благоразумного» по правую сторону и хулившего Господа — по левую; по правую же сторону — между крестом Господа и разбойника — изображение плачущей Богоматери и около Нее возлюбленного ученика Господа св. ап. Иоанна Богослова, а у самых ног распятого Господа по левую сторону креста в сидячем положении св. Мария Магдалина; левее — впереди креста разбойника две фигуры вооруженных воинов, а в самом низу в некотором отдалении, сзади креста Господа, очевидно у подножия возвышения, на котором водрузили кресты, наполовину видны священники иудейские, фарисеи и другие из народа, пришедшие на позорище[a]. Фоном картины служит краснобагровое небо с таким же склонившимся к западу солнцем и клочьями разорванных облаков, и между ними зигзагами молний. На самом верху — над облаками, на темно-синем небе лики ангелов, с ужасом взирающих на совершающееся на Голгофе.

В общем картина производит потрясающее впечатление. Распятый на кресте Спаситель изображен, очевидно, уже испустившим дух, с опущенною главою и смежившимися очами на покорно-спокойном лике; то же, не просто мертвое, а именно покорное спокойствие, так привычное православному глазу на наших старинных иконах и не обычное на картинах последнего времени, заметно и в положении всего тела Спасителя. Смотря на это изображение, вы чувствуете что-то божественное в этом страдальце, и невольно проникаетесь благоговением. Еще ниже, чем Спаситель, опустил голову так, что лицо совсем не видно, и распятый по правую от Него сторону благоразумный разбойник, так же как Спаситель, осиянный каким-то светом. Не то представляет собою другой разбойник, черный как негр, с оска-

ленными белыми зубами и искривленным от напряжения и злобы не только лицом, а и всем туловищем: что-то именно разбойнически-озлобленное вы сразу видите в этом распятом и вот этот-то контраст между ним и рядом с ним распятым Спасителем, с божественным величием Его покорности, с которым так согласуется вид благоразумного разбойника, и производит то впечатление недоуменного ужаса и как бы виноватого испуга, какое отражается на лицах воинов и особенно священников и книжников иудейских, широко раскрытыми глазами смотрящих на распятых. Конечно, этому состоянию их много содействовал и грозный вид багрового неба и, может быть, горько рыдающая Богоматерь. Смотря на страдальческое лицо Ее с раскрасневшимися от слез глазами, невольно вспоминаешь тот «плач Богоматери», который слышим мы в тропарях канона, читаемого на малом повечерии Великой Пятницы. Но уста Ее уже сомкнулись, и Она имеет еще мужество так прямо стоять у креста Сына Своего, как бы всматриваясь в Его Пречистый Лик; уж и впрямь, не слышит ли Она от Него: «не рыдай Мене, Мати... востану бо»[6]. В этом, по-моему, существенное отличие этого изображения скорбящей Богоматери с сопутствующим Ей Иоанном от западных типов, в которых слышится нотка отчаяния и которые, напротив, так напоминает собою Мария Магдалина. Может быть, я и ошибаюсь в этом; но признаюсь — изображение Марии Магдалины, сердечные терзания которой таким растерзанным видом отразились и на растерпанных, но вместе и пышно раскинувшихся и по плечам, и по спине светло-русых волосах ее, и на спустившихся светлых одеждах ее, и на самом положении ее, мне кажется не согласным с истинной. Впрочем, это самая несущественная мелочь; но в общем и цельном вся картина производит слишком большое впечатление и невольно наводит на целый ряд дум и чувств самых глубоких, великих и страшных...

Оставляя пока речь об этом, перейду на другой конец выставки, где изображен, так сказать, заключительный акт этого великого мирового события — к картине «Страшный Суд».

Картина эта выставлена теперь уже во второй раз, в первый раз она выставлена была в 1906 году и тогда уже много было писано о выдающихся достоинствах ее в художественном отношении, как такой, в которой особенности таланта Васнецова, сказавшиеся в сделанной им росписи Киевского Владимирского собора, как бы достигли своего совершенства. Уже по одному этому я не должен рассматривать ее с этой стороны, и как в картине «Распятие» остановлюсь лишь на содержании и идейном его значении.

Содержание этой картины так описано в продающемся тут же на выставке листочке.

«Основанием изображения служат: Ев. Матф. гл. 25, ст. 31—46; Ев. Марка, гл. 13, ст. 24—27; Ев. Луки, гл. 21, ст. 27 и Ев. Иоанна, гл. 5, ст. 28—29.

Исполнена картина согласно древним иконописным подлинникам. На главном месте изображен Судия, Господь наш Иисус Христос, сидящий на престоле с раскрытым Евангелием и крестом в руках. На листе правой стороны Евангелия написано: «приидите благословении Отца Моего, наследуйте уготованное вам Царствие от сложения мира» (Мф. гл. 25, ст. 34); на левом же листе: «идите от Мене, проклятии, во огнь вечный, уготованный диаволу и аггелом его» (Мф. 25, 41). При престоле Господа — предстоящие: с одной стороны, Пресвятая Матерь Господа, Заступница кающимся грешникам, а с другой стороны Иоанн Креститель. Далее по краям предстоят Арх. Гавриил и Арх. Михаил, поражающий древнего змия зла — и диавола. По сторонам престола, непосредственно за Богоматерию и Крестителем — Апостолы на 12 престолах. За Апостолами — сонмы Ангелов. В верху картины изображены Бог Отец, благословляющий Сына на Суд, и Дух Святый. У ног Господа — распростерты ниц прародители рода человеческого — Адам и Ева.

В центре картины, ниже престола Господа Судии, — Ангел, держащий в одной руке праведные весы, а в другой руке — запечатанный семью печатями свиток с праведными делами. Пред Ангелом с весами судимая душа человеческая по воскресении. Слева от Ангела — диавол с развернутым свитком грехов.

По правой стороне от Судии Господа Иисуса Христа праведные по порядку и чину, как изображалось в древней иконописи: цари, князи, епископы, священники, иноки и миряне, исполнившие заповеди Христовы. У одного из епископов — раскрытое Евангелие с написанными словами из 10 главы Ев. Иоанна, ст. 11: «аз семь Пастырь добрый — Пастырь добрый душу свою полагает за овцы».

Среди праведных изображены свершающие дела любви к ближним по слову Господа: «взалкахся бо, и дасте Ми ясти; возжадахся, и напоисте Мя; странен бех и введосте Мене; наг, и одеясте Мя; болен и посетисте Мене; в темнице бех и приидосте ко Мне» (Ев. Мф. 25, 35—36). Между священниками один изображен соблюдший паству свою Господу, а другой соблюдший честное служение свое и таинство.

На первом плане праведных изображены: София, Вера, Надежда и Любовь как выразительницы основных христианских добродетелей.

На левой стороне от Судии изображены грешные, не соблюдшие заповедей Христовых, также по чину, как в древней иконописи: цари и князи, епископы, священники, иноки и миряне всех язык — блудники и блудницы, прелюбодейцы, неправостяжатели, лихоимцы, сребролюбцы, скряги, злобствующие и враждующие до конца, самоубийцы, пьяницы, убийцы, тати и грабители, отвергающие Господа и проч.

Около диавола воставший на Христа антихрист с его служителями. Внизу картины — направо изображено воскресение мертвых по трубному гласу. С левой стороны — начало геены огненной и муки ада и огнь неугасающий, червь неумирающий, скрежет зубовный.

Вверху, в углу правой стороны — двери рая.

На правой же стороне, у самой рамы картины изображен человек, творивший дела милосердия, но ведший развратную жизнь. Он, хотя и на стороне праведных, но видит геену и созерцает мучения грешников. В древних иконописных подлинниках фигура этого человека изображалась привязанной к столбу между раем и адом с соответствующей надписью».

Нет слов, основная идея, вложенная в изображение Страш-

ного Суда и так живо в данных на картине образах воплощенная, вполне согласна с учением православной церкви; и в целом, и в частях верная традиционным иконописным подлинникам, картина дышит, так сказать, духом церковности. Правда и то, что эта идейная верность картины церковным подлинникам не делает все-таки ее механически-рабскою копиею их и не убила художественной самобытности и художественного творчества изобразительного таланта Васнецова: картина оригинальна и в целом и в частях, и в каждом, так сказать, штрихе ее вы сразу узнаете кисть именно этого художника. Только разве поклонники не так давно народившегося и так широко уже распространившегося декадентства — этой школы пустоты и извращения истины, могут возражать против типичности этих живых образов и силы их впечатления. Вот живые и типичные образы праведного Судии Господа Иисуса с предстоящими перед Ним и умоляющими за мир Пречистою Матерью этого Судии и величайшим из рожденных женами Иоанном; вы не только не можете забыть их, а под неотразимым впечатлением их, вы как будто даже угадываете, что говорят и скажут они вам. А эти лики праведных, которых вы с первого взгляда сумеете различить не по одеяниям лишь их и другим внешним признакам, а по тем внутренним, так сказать, дарованиям духовным, которыми служили они Господу своему в юдоли земной — как все они живы и типичны! Смотрите вы на эту «судимую душу человеческую», стоящую пред ангелом с весами, на которые диавол с такою важностию выкладывает длинную хартию грехов этой души, и вы чувствуете, как и вы вместе с нею трепещете и с замиранием духа ждете страшного приговора. Все это, говорю, так; но не в этом дело, — не на это мне хотелось обратить внимание читателя, а на нечто другое, что всплывает в душе при виде этой страшной картины точно так же, как и при Распятии, помимо тех безотносительных, так сказать, впечатлений, о которых была речь доселе. Я хочу сказать о том, что, как ни глубоко и как ни целостно впечатление, получаемое вами от той и другой картины, все же оно является каким-то недосказанным и неразрешенным.

В самом деле, дух замирает при взгляде на картину «Распятие», на уязвленную в самое сердце Богоматерь и еще больше на самого Распятого Господа: мысль о безмерности зла, для искупления которого потребовалась такая жертва со стороны возлюбившего нас до конца Сына Божия, делает как будто понятною эту жертву для рассудка, но сердце не может успокоиться на этой мысли и напрасно ищет исхода из объявшего его ужаса. Недаром сами силы небесные, с небесных кругов взирающие на «позорище», как будто застыли от ужаса при виде

его. Как будто и они вместе с вами вопрошают: «Что же дальше? Неужели здесь и конец?» Ответа на этот вопрос нет на картине, и вы отходите от нее, как и бывшие на позорище, биющие перси своя...

То же самое, ущемляющее сердце ужасом и не дающее ему просвета впечатление производит и изображение Страшного Суда. Правда, страшная острота этого впечатления как будто несколько умеряется правой стороной картины, где лики праведных в веселии и радовании идут наследовать уготованное им царствие от сложения мира; но эти самые чистота и святость их, так живо отпечатленные на их ликах, каким-то укором отражаются на совести, и под этим укором вы не смеете даже подумать о возможности и вам вчиниться в эти лики праведных. А грозный лик сидящего на престоле связывает язык вам, чтобы сказать Ему, как разбойник на кресте: «помяни меня, Господи, во царствии Твоем»[в]. Недаром и окружающие престол Его лики ангельские и соседящие Ему на двенадцати престолах апостолы смотрят на вас как-то бесстрастно; даже упавшие ниц пред престолом прародители... умолят ли за тебя?.. Снова обращаешься взором на левую сторону картины, где за сатаной грешники стремглав свергаются в огонь вечный, и невольно всматриваешься в лица татей[г], скупцов, прелюбодеев, самоубийц и т. п., которые здесь, так сказать, на первом плане и всего ближе к озеру огненному. Я не берусь разбирать психологию зла антихриста, который будет выдавать себя за Бога и ложными знамениями прельщать любве и истины не приявших, а здесь изображен в виде гордого своей силой деспота; но я знаю, что уже в наше время все таковые типы грешников, так живо и характерно изображенные на картине, еще, как говорят, полгоря. Горе уже наше, а тем больше, значит, последнего времени в том, что мы «уклонились в словеса лукавствия непщевати вины о гресех»[д], и грех, возведенный в идеал, до того утончен в своих формах, что трудно отличить его от добра. И что пред этим грехом, как фальсификацией добра, грехи тех грешников, которых мы видим на картине? Верно, что что-то гнусное, отвратительное записано в лицах их; но, смотря на них, никак не помиришься с мыслью, что в тайниках их душ не осталось и искры добра, которая под воздействием света истины и тепла любви не могла бы в конце концов разгореться и таким образом избавить их от огня геенского. Смотря на них, невольно вспоминаешь слова Господа о жителях Содома и Гоморры, что им отраднее будет в день тот, нежели граду тому, который по гордости не примет проповеди апостольской (Марк. 6, 11)...

Не к тому говорю я все это, чтобы осуждать В. М. В-ва за

его «Распятие» и «Страшный Суд», за то, что, верный древнецерковной традиции, он не подчеркнул на своей картине «Страшный Суд» этого сатанинского духа огню блюдомых грешников, а в страшном зрелище «Распятия» не указал выхода из вселяемого этим зрелищем чувства недоумения и ужаса; ибо ни того, ни другого сделать он и не мог по самому существу дела. Все это сказал я к тому, чтобы показать, что обе эти картины, оставаясь верными евангельской истине и церковной традиции и с неподражаемою живостию и верностию воспроизводя воплощаемые данными событиями религиозно-нравственные идеи, в произведенном ими потрясающем впечатлении оставляют что-то как будто недосказанным, не разрешенным. Нет в них чего-то, что не то чтобы смягчало это впечатление, а давало бы ему, как и вызываемым ими мыслям, исход, так сказать, разрешало бы для верующего сердца — примиряло бы те контрасты и ужасы, какие вызываются изображенными на картинах событиями, давало бы возможность мыслить их — эти контрасты и ужасы — в одном целом, не уничтожая ни одного из них и не внося в них каких-либо компромиссов, а, так сказать, раскрывая, восполняя и объясняя. Распятие и Страшный Суд представляются, как оно есть и на самом деле, как будто двумя гранями, или двумя крайними точками, которые предполагают собою соединяющую их линию, — это два крайние члена трилогии мировой жизни, предполагающие третий, их соединяющий и объясняющий.

Таким-то третьим, средним членом изображенной В. М. Васнецовым мировой трилогии и представляются мне остальные три картины выставки: «О тебе радуется», «Евхаристия» и «Сошествие во ад».

Что же это за картины, какое их содержание и как они этим своим содержанием с его идейной, так сказать, стороны объединяют Распятие и Страшный Суд и тем утешают дух?

Картина «О Тебе радуется» уставлена в том же зале, где и картина «Страшный Суд», против нее, и уже эта самая постановка ее в указанном выше отношении не лишена значения, потому что, как только вы, потрясенные зрелищем Страшного Суда с его строгими ликами наверху и мрачными, мерзкими лицами внизу, с его в общем резкими и, так сказать, сухими очертаниями, отходите от этой картины и обращаете взор свой на противоположную сторону, вы сразу видите картину «О Тебе радуется», написанную в мягких и светлых тонах, и вся она как будто дышит лаской и утешением. Она значительно меньше картины «Страшного Суда» и не так сложна и разнообразна до контрастов в своем содержании, как та. В центре картины вы видите как бы несущуюся к вам по воздуху из оставленного

Ею позади себя храма Богоматерь с взором, полным любви и утешения. Ее, в этом небошествии Ее, как в чреве своем носившую Бога, бывшую храмом Божества и Царицу Небесную, сопровождают лики ангельские и сретают святые Божии человеки; радость написана во взорах всех, и эту радость они как будто готовы возвестить и вам, взирающим на это чудное видение. Эта радость несет вам Божие благословение, которое как бы и передает людям стоящий впереди святых и ближе всех их к людям святитель Николай благословляющий. По другую — по правую сторону этого собора стоит как бы на Божественной страже св. Архистратиг Михаил.

Таково в общем содержание этой картины. Существенное отличие этого изображения всего освященного собора небожителей от данного на картине «Страшного Суда», на мой взгляд, то, что там все они представлены в их, так сказать, личном переживании радости о Господе, здесь же они являются как бы благовествующими ее людям. Правда, и там Богоматерь изображена молитвенно склонившеюся к Сыну Своему, конечно, с ходатайством за грешный род человеческий; но вы как бы не знаете еще, услышана ли Им молитва Ее; здесь же Она изображена как бы уже несущею вам радостную весть о вашем помиловании Сыном Ее ради молитвенного заступничества Ее...

Может быть, я ошибаюсь в своем истолковании идейного значения этой картины, какое предносилось пред духовным взором художника, но в данном случае я передаю то, что переживалось лично мною при любовании ею непосредственно после рассмотрения картины «Страшного Суда». Каким-то утешением и ободрением повеяло от этой картины, и сердце, потрясенное зрелищем Страшного Суда, успокоилось надеждою на молитвенное заступничество Царицы Небесной и всех святых...

В таком же отношении, как картина «О Тебе радуется» к картине «Страшного Суда», показались мне и картины «Евхаристия» и «Сошествие во ад» в их отношении к «Распятию». Обе эти картины своим идейным содержанием как бы венчают собою Распятие, как бы отвечая на поставленный этою картиною пред сознанием вопрос о значении и действенности для людей распятия Господа Славы и указывая не только пусть этой действенности, а и пределы его...

С внешней стороны картина «Евхаристия» совсем не похожа ни на «Распятие», ни на «Сошествие во ад», между которыми она уставлена. Она немного больше каждой из них в ширину и втрое, если не вчетверо, меньше их в вышину. На низком и длинном полотне пред завесою, составляющею фон картины,

изображены в средине Христос Спаситель, держащий в левой руке чашу, а правой подающий агнец согбенно стоящему по правую сторону Его ап. Петру; за Петром также согбенно с простертыми руками подходят ко Христу еще пять апостолов. В таком же положении, подходящими к Господу с левой стороны изображены остальные шесть апостолов и впереди всех другой первоверховный ап. Павел. На двух невысоких темных выступах, представленных в передней части картины в виде скрижалей, написаны слова Спасителя, которые Он произнес на Тайной Вечери при преподании ученикам Своих пречистых Тела и Крови.

Такова несложная внешняя сторона картины, написанной В. М. Васнецовым еще в 1901 г. для того же Мальцевского храма, для которого написан и «Страшный Суд», потому многим известной по гравюрам и копиям ее. В виду этой известности ее нет нужды говорить о характере сделанных изображений и их художественном достоинстве. По отношению к внешней стороне картины сделаю одно лишь маленькое замечание, что в словах Господа о Св. Крови Своей несогласно с текстом Евангелия написано: «пийте от нея вси; сия *бо* есть кровь Моя»[c]; союза *бо* ни в одном Евангелии нет. Но это разумеется мелочь. Дело не в этом, а в идейной стороне содержания. В основе этой идейной стороны, очевидно, лежит беседа Господа с иудеями о хлебе жизни, изложенная в 6-й главе Евангелия от Иоанна, в связи, конечно, со сказанием Евангелия о Тайной Вечери. По смыслу этой беседы Плоть, которую Господь дал за живот мира,— т. е. распял на кресте, должна быть хлебом вечной жизни для верующих в Него и вкушающих от этого хлеба. Это питание Господом верующих Своею распятою на кресте Плотию во оставление грехов и в жизнь вечную началось на Тайной Вечери, когда Он преподал апостолам эти Тело и Кровь Свои под видом хлеба и вина, и с тех пор Им же преподается и каждому из нас в Таинстве Причащения, которое и есть не что иное, как та же Тайная Вечеря; ибо то же Тело и та же Кровь преподается и здесь, что и там, и преподает их нам Своею державною рукою тот же Христос, соседящий Отцу и невидимо с нами пребывающий в таинстве.

После этого едва ли нужно разъяснять, какое отношение эта картина имеет к картине «Распятия» и именно с их идейной стороны; довольно заметить, что если жертву Евхаристическую нельзя отожествлять с жертвой Голгофской, то нельзя и разделять их; одна — корень, основа, а другая — ее плод и следствие; это два момента одного события...

Обратимся к рассмотрению последней картины выставки: «Сошествию во ад», которая впервые лишь выставляется на

суд общества, поэтому и речь наша о ней будет может быть несколько пространнее предыдущих.

Важное достоинство этой картины то уже, что она, как и «О Тебе радуется» и «Евхаристия», не раздвояет вашего внимания и, так сказать, не раздирает вашей души выставленными в ней образами, как «Распятие» и «Страшный Суд». Правда и на них Христос центральная фигура, основной камень, но этот камень — камень пререкания, положенный на востание одних и на падение других; здесь же Христос Спаситель является не просто центральной фигурой, но такой, которая дает собой тон всей картине и определяет собою характер всего остального содержания картины — всех остальных лиц ее, как бы отражающих на себе или воплощающих в себе то, что от Него исходит.

Занимая середину картины, Христос изображен на ней в величавой простоте стоящим над разрушенными Им и попираемыми Им адскими вереями, без слов являющим Себя победителем этого ада и тем утешающим, ободряющим и, так сказать, животворяющим Собою всех, во аде дотоле заключенных...

Не скажу: наивно, а как-то умиленно в этом изображении Спасителя то, что Он стоит на сокрушенных Им вереях ада, весь осиянный розовым светом, окружающим Его в форме яйца; это розовое яичко в свою очередь своим розовым светом осиявает сонм ангелов, с высоты небесной зрящих на Победителя ада, славящих Его и ликующих. И какая разница этих ангелов от тех, что с ужасом взирали на Распятие, как будто недоумевая, чем же кончится это безмерное зрелище! Там самый свет, окружающий ангелов, какой-то белый, холодный, лунный свет, как будто мертвящий и зрителя; здесь — розовый свет, который исходит от Христа и в котором ангелы как бы плавают, не то что ласкает вас, а больше — бодрит, живит, как бы выводит вас из того оцепенения, в котором отошли вы от «Распятия», и разрешает наш вопрос. Как бы увлекаемые радующимися взорами ангелов, и вы невольно начинаете смотреть и смотреть, так сказать, с упованием туда же, куда и они — на Христа и Его окружающих. Кто же эти окружающие Христа? Рядом с Христом, только несколько подавшись назад и пониже Его, стоит св. Креститель Иоанн, который, как поется в церковной песни, «за истину пострадав радуяся, благовестил еси и сущим во аде Бога, явльшагося плотию, вземлющего грех мира и подающего мирови велию милость»*. Мысль эта как нельзя более живо выражена на картине самой постановкой Крестителя: он изображен стоящим около Христа, левою рукою указывающим на Него, а правою спущеною вниз — к тем, которые выходят из ада, как бы зовущим их к этому пропове-

данному Им. И глас Его, несомненно, теперь уже не глас вопиющего в пустыне... Вот совсем около Него, несколько впереди, стоит на коленях. Головою своею прижался, припал ко Христу и готов, кажется, целовать Его руки — праотец Адам. Что за чудное выражение его лика и всей вообще его позы! Это не просто старец, радующийся личным счастием, за это счастье благодарящий; написанная на лице его благодарность — не за себя только, а и за всех, от него происшедших, по его вине попавших в ад. Видя их выходящими из ада, уверенный в их спасении и потому безмерно благодарный Спасителю. Как он покоен на лоне Его!

По другую сторону Спасителя пала ниц перед Ним — не распростерлась как в беде сущая и молящаяся, а именно творит глубокий-преглубокий поклон до земли — поклон благодарности, праматерь Ева. Этим поклоном она как бы досказывает, доделывает то, что взором своим выражает Адам. Рядом с Евой стоит еще совсем невинный отрок, детски просто радующийся свету, на который вышел он вместе со своей матерью. Это,— конечно, Авель. А вот в отверстии ада, явившемся вследствие сокрушения Христом верий его, стоят уже на половину вышедшие из него с лицами, обращенными ко Христу, очевидно, ветхозаветные пророки, своими очами увидевшие Того, о Ком вещали они на земле... Истомленные ожиданием Его, как они обрадовались, увидя Его лицом к лицу! Вот очевидно скорбный Иеремия скромно сложил руки, вложив пальцы в пальцы, с умилением смотрит на Господа и как бы говорит Ему: неужели это Ты, радость моя? Рядом с ним величественный старец простирает ко Христу длани свои, как бы готовый вещать о Нем. Кто это? Пр. Исаия? А может быть царь и пророк Давид?.. Вот и другие пророки, патриархи, праотцы... Не многие еще так ясно выступили из адских заклепов; но вы чувствуете, что за ними по зову Крестителя выйдут еще и еще... Почему знать, может быть, чуть не все, содержавшиеся дотоле во аде. Недаром в стихирах на вечерни Великой Субботы ад, дотоле властвовавше над ним, представлен со стоном вопиющим, что Иисус опустошил его затворы и отнял у него всех от века заключенных...

Неправда ли, какое целостное и жизнерадостное содержание этой картины! И как прекрасно оно восполняет собою «Распятие» с его ужасами, лишь здесь, в этой *победе Христа, иже на ада*, находящими свой исход! и какой это желанный исход!

С другой стороны, эта победа мирит нас и с «Страшным Судом»; ибо видя Христа сходящим во ад с проповедью о спасении, вы чувствуете, что не все потеряно для тех, кои ушли отсю-

да с грехами — правда гнусными и мерзкими, но совершенными по неведению и немощи, а не с хулой на Духа Святого, что оставшаяся в них хотя бы искра добра и света, хотя бы в виде одного лишь сознания греховности греха и вожделенности добра, под действием света Христова и благодати Его, — чрез Него, во ад сходящего и в тайне Евхаристии омывающего всех «поминавшихся зде», разгорится в них в целое пламя и, — почему знать? — может, и спасет их...

Правда эти pia desideria[3] как будто разбиваются той мыслию, что и «Сошествие во ад», бывшее пред воскресением Христа, и «Св. Евхаристия», в ее искупительном значении совершающаяся теперь, предшествуют, во времени-то, «Страшному Суду», имеющему совершиться после кончины мира и всеобщего воскресения; но дело в том, что тот «Страшный Суд», который изображен на картине В. М. Васнецова, обнимает собою не один этот последний, так сказать, заключительный акт его, а и первый, который начинается для каждого из нас непосредственно после смерти и о котором говорит Св. Апостол в словах: «лежит человеку единою умрети, потом же суд» (Евр. 9,27) — и который на картине изображен — в самом центре ее в образе судимой души человеческой. Это изначальный момент Страшного Суда, на языке церковном известный под именем «мытарств», в церковном искусстве встречается иногда в виде отдельного изображения и представляется несколько иначе и, так сказать, пространнее, в виде целого ряда отдельных актов, касающихся различных грехов и вообще сторон духовной жизни; но суть дела не в этом, а в том, что определившаяся на этом суде дальнейшая судьба отшедшей души, за бескровную жертву Христову молитвами Богородицы и всех святых, по верованию православной церкви, у согрешивших грехом не к смерти — у иных скоро, а у иных нескоро, но у всех ко времени последнего суда может изменяться... Конечно «Сошествие Христа во ад» было историческим фактом, имевшим место между смертью и воскресением Его; но церковь православная не отметает мысли, что оно не то что повторяется, а как бы продолжается и после, и теперь...

Таковы не осуждаемые православною церковию думы и чаяния, которые навеваются картинами «О Тебе радуется», «Евхаристия» и «Сошествие во ад» в их отношении к «Распятию» и «Страшному Суду». Высокохудожественные по своему исполнению и строго выдержанные в своей церковной стихийности мысли и формы, они вместе с ними образуют собой как бы своего рода трилогию мировой жизни.

Но не здесь, по-моему, конец важного значения картины «Сошествие во ад» в церковно-религиозном отношении; в этом

отношении она важна как воспроизводящая собою древнее изображение воскресения Христова.

Выходя, очевидно, из той мысли, что сошествие Спасителя душою Своею во ад не вполне соответствует факту воскресения Христова, как не душу только Христа, а и тело Его обнимающему собою, иконописцы и живописцы последних ста лет стали изображать воскресение Христово во образе Христа, восстающего из гроба. А так как тело воскресшего Господа, по прямым свидетельствам Писания, получило особливые духовные свойства, в силу которых оно проходило «дверем затворенным», делалось видимым и невидимым и т. п., то живописцы и стали изображать это тело парящим над землею, или, напр., стоящим на тонких былинках и не гнущим ни одну из них, а в самом составе своем как бы прозрачным. (В связи, очевидно, с этим в самое последнее время стали входить в употребление иконы Воскресения, писанные на стекле, сзади обычно освещаемые светом электричества или просто керосиновой лампы и тем производящие своего рода эффект).

Не знаю, как другим, но мне эти попытки искусственного, так сказать, одухотворения тела воскресшего Господа, кажутся не только не согласными с истиной, а и ведущими к полному ее отрицанию.

В самом деле, если в Евангелиях и говорится о явлениях воскресшего Господа, то везде Его тело представляется в таком виде, какое свойственно было Ему в Его естественном досмертном состоянии: так Господь являлся то в виде садовника Марии Магдалины, то как путник ученикам, шедшим в Эммаус; даже когда Апостолы подумали о Нем, явившемся им по воскресении, что это дух, разумеется воплотившийся, Господь указал на свою плоть, и кости, и раны и даже предложил Фоме осязать их.

Следовательно, изображение воскресшего Господа в каком-то утонченном, искусственно, так сказать, одухотворенном теле произвольно; но главнее того, такое изображение дает повод сближать духовность воскресшего тела Господа с теми призрачными явлениями, которые бывают на спиритических сеансах. Как бы мы ни объясняли эти явления, то несомненно, что они всецело материалистические, или, если угодно, психические, душевные, но ни в каком случае не духовные. Если же так, то все означенные попытки искусственного одухотворения тела Христова на манер спиритической материализации духов ведут к ложному представлению духовности тела Христова или, точнее, к отрицанию духовности Его в собственном смысле, а вместе с тем к превратному пониманию или, лучше, отрицанию и всеобщего воскресения по образу воскресения Христова, а

следовательно, к искажению или отрицанию и жизни будущего века, который мы чаем.

Вот почему все таковые новшества могут быть, кажется мне, разве только терпимы, как уже освященные церковным употреблением, но ни в каком случае не могут быть поощряемы или одобряемы впредь.

Если же кому желательно на иконе воскресения Христова видеть не символическое изображение воскресения, а, так сказать, портретное изображение того, что относится к телу Христа по соединению с ним души Его, т. е. к телу воскресшему, то должно изображать то, о чем говорят Евангелия, т. е. должно изображать или пустой гроб Господа и ангела, возвещающего о воскресении Его, и если самого Христа, то непременно в том виде, как Он является — или в образе садовника, явившегося Магдалине, или в образе путника, или вообще таким, каким знали Его ученики Его до воскресения; ибо ежели бы Он являлся им в другом виде, то как бы они узнавали Его?

Все эти речи о таких именно избражениях воскресшего Господа не мое измышление; так несомненно понимает дело приснопамятный митр. Филарет, потому что такие именно изображения воскресшего Господа по его — митр. Филарета — личному указанию сделаны на алтарных стенах Воскресенского Кладбищенского храма в основанном им Гефсиманском ските; на горнем месте этого алтаря устроена ниша, изображающая как бы погребальную пещеру Господа, и около нее изображен ангел, в руках которого свиток со словами: «Иисуса распятого ищете, нет зде; воста, яко же рече. Приидите, видите место, где же лежа Господь» (Мф. 28, 5, 6). Далее по сторонам идут изображения явления Господа Мироносицам, Марии Магдалине, Эммаусским путникам; а вне алтаря — оживление мертвых костей, виденное Иезекиилем, всеобщее воскресение и др.

Жестоко ошибаются те, которые новаторские изображения воскресшего Господа в утонченном, как бы призрачном теле, называют символизацией духовности этого тела. Символизацией называется представление символизуемого под образом, взятым из другой области, существенно отличной от области символизуемого, но таким, который не заключает в себе чего-либо неестественного или противоестественного и, будучи естественным, указывает, так сказать, на существенное свойство символизуемого. Но разве внешняя прозрачность воскресшего тела Господа явление естественное и указывает на существенное свойство Его именно как тела духовного? Существенное свойство духовности того или иного явления или существа это — его полная независимость от условий пространства

и времени, указывающая на его разумную и свободную силу и могущество, а в этом его преимущество перед всем материальным. Если приложить символизацию к изображению воскресения Христова, то наилучшим изображением надо признать то, которое будет говорить о духовной силе и могуществе воскресшего; нагляднее всего выразилась эта духовная сила Христа в Его сошествии во ад [1], и в свое время выразится в нашем всеобщем воскресении. Вот почему в древней церкви именно сошествие во ад Господа и бралось для символического изображения Христова воскресения.

Этот-то древний образ воскресения Христова и воспроизводит В. М. Васнецов в своей картине «Сошествие во ад», и в этом воспроизведении, обличающем собою фальшь современного иконописания и как бы зовущем нас и в этом пункте на правый путь отцов, и заслуга В. М. Васнецова.

Можно бы и еще многое говорить в уяснение значения картины «Сошествие во ад», но из сказанного оно думается достаточно ясно. Другое дело, угадал ли я мысль художника относительно трилогии...

---

[1] «Тридневным Твоим и живоносным воскресением падшаго праотца возставивый, возстави мя грехом поползшагося, образы мне покаяния предлагая»,— так между прочим читаем мы в молитве Симеона Нового Богослова — третьей молитве «Последования ко св. Причащению»... *

Александр Ремезов

Жизнь Христа в трактации современного русского художника

К выставке картин академика В. Д. Поленова «Из жизни Христа»

Иисус спрашивал учеников Своих: за кого люди почитают Меня?

(*Мф. 16.13*)

⟨...⟩ Если всякое художественное произведение является своего рода дверью в нездешний мир красоты и подлежит обсуждению с точки зрения принципов эстетики, то художественное произведение на тему о Христе как результат личного проникновения в мир христианских переживаний и воззрений может быть рассматриваемо еще и с богословской точки зрения. Точнее: поскольку всякое художественное произведение обязательно так или иначе трактует свой сюжет и представляет собой интуитивно достигнутый комментарий к нему, настолько же и подобное произведение на тему о Христе является ответом на вековечный вопрос Христов: За кого люди почитают Меня? Этот художественный ответ тем более интересен с богословской точки зрения, что он может быть рассматриваем не только в качестве выражения личного отношения художника к предмету его творчества, но и общего, преобладающего в данное время воззрения на этот последний, ибо как бы ни было индивидуально творчество само по себе, не было и не может быть художника, совершенно свободного от условий пространства и времени, т. е. от особенностей своего исторического момента.

Покойный художник А. Иванов, стяжавший себе известность даже немногими законченными религиозными картинами, не успел вследствие ранней смерти осуществить своего грандиозного замысла,— написать целый цикл картин, изображающих всю земную жизнь Христа. Выставка Поленова как будто представляет собой результат попытки такого осуществления: в ней 68 полотен, подписанных точными словами Евангелия. Но громадное большинство из этих полотен — ландшафтные этюды,

талантливая зарисовка палестинских пейзажей. Здесь В. Д. Поленов выступает как художник-пейзажист, которому прежде всего интересна обстановка земной жизни Христа; и с этой стороны его полотна не оставляют желать ничего лучшего ⟨...⟩

Лик Христов на полотнах В. Д. Поленова совсем не выражает того, что так обычно внушается им: Христос здесь слишком спокоен, хочется сказать — сурово спокоен, чтобы выражать любовь, да еще любовь без конца, любовь до смерти, т. е. ту Божественную любовь, которую он принес с неба на скорбящую, озлобленную и озлобившуюся землю ⟨...⟩

Он словно весь ушел в одну мысль, великую и всеобъемлющую, и эта мысль поглотила Его. Как есть тип людей чувствительных, мистиков, по самой своей психической организации более живущих сферой чувства, так есть и своего рода рационалистический тип: это люди, живущие рассудком, у которых интеллектуальная деятельность преобладает над областью эмоций. Христос в изображении В. Д. Поленова решительное и даже крайнее выражение этого последнего типа; и если к Нему никак уж не применимо выражение поэта: «Он в мир пришел с Святой любовью», то при первом же взгляде на Него становится очевидным, что художник хотел представить нам лицо учителя, но опять-таки не учителя любви, а учителя истины, истины интеллектуальной, до которой он дошел умом, может быть и титанически великой, но рассудочной работой.

⟨...⟩ Но истина, свидетельствованная Христом, это — Он Сам (Иоан, 14,6), это совсем не теория, не выработанное спекуляцией человеческого разума учение, а полная жизнь, жизнь целиком принесенная Им с неба, почему свв. отцы и говорили: Христос принес нам все новое тем, что принес Самого Себя. Если отрицать эту мистическую, трансцендентную сторону личности и жизни Христовой, если не считаться с Его участием в жизни Божественной, словом — если не веровать, что Христос есть Сын Божий, то Он и будет представляться таким учителем-философом, какого мы видим на картинах В. Д. Поленова.

Но можно ли думать, что, представляя лик Христов чертами слишком типичного рационалиста, наш художник и на самом деле отрицает, не дает места в своем творчестве мистической стороне жизни Христовой? Может быть, это, действительно, как мы предположили, только исключительно следствие крайнего реализма в изображении лица? На этот вопрос мы имеем возможность дать совершенно решительный ответ, так как в сфере нашего наблюдения на выставке оказывается не только лик Христов, но и Его жизнь, как их представляет В. Д. Поленов.

Когда шесть лет тому назад эта же выставка имела место в Петрограде, то тогда же, между прочим, высказывалось и недоумение, почему в числе картин «Из жизни Христа» нет ни одной, где бы Христос выступал в Своем Божественном достоинстве: не уделено ни одного полотна изображению какого-нибудь чуда, тогда как ими полна евангельская история, нет преображения, воскресения и вознесения. Поэтому пишущий эти строки, вероятно, не составлял исключения, когда заинтересовался газетным сообщением, предупреждающим, что на этот раз выставка пополнена, между прочим, новой картиной, над которой долго работал В. Д. Поленов, изображающей Преображение. Казалось, что художник хотел восполнить так резко бросавшийся в глаза пробел своей выставки. Как же он трактует Преображение? — Это — три мужа в белых одеждах, и эти одежды, действительно, белы, как снег, буквально ослепительно белы («Два мужа беседовали с Ним»). И если художнику хотелось передать на своем полотне ослепительность света Преображения, то это ему, кажется, удалось. Но в то же время и здесь сказалась реалистическая тенденция: как ни силен этот свет, он — обычный. Вероятно, всякому случалось наблюдать в летний полдень пред дождем или в грозу естественную причудливость освещения, когда солнце закроется громадной темно-синей тучей, и станет темно, а потом вдруг среди этой тьмы сквозь тучу прорвется один только луч и сразу ослепит своей неожиданной яркостью: и не только облака на противоположной части небосклона заблещут, как снег, но и все предметы на земле озарятся каким-то мягким молочно-белым светом. Вот такое-то освещение воспроизводит В. Д. Поленов и на своей новой картине. Зритель находится под горой, где клубится этот дневной мрак от облачного неба, а на горе сияет неожиданно прорвавшийся между туч луч и заливает своим светом стоящих на ней, как озаряет и помещенное в качестве фона к ним облако, а от этого и те, и другое словно сливаются в ослепительном молочно-белом сиянии.

Такова единственная из 68 картин, посвященная моменту, где Христос является в Своем Божественном достоинстве. Понятно, что даже по самому характеру своему она нисколько не смягчает общего странного впечатления, которое производила выставка 6 лет тому назад. Подписывая свои картины точным словом Евангелия, художник открыто обнаруживает свое намерение дать серию иллюстраций к евангельской истории. Но что бы мы подумали о таком подборе иллюстраций к литературному произведению, где систематически опускаются все наиболее важные моменты и, наоборот, отмечаются самые нехарактерные? Ведь одним этим своеобразным выбором моментов для

иллюстраций художник обнаруживает свое отношение и свое понимание иллюстрируемого им. В приложении к данному случаю это значит, что для В. Д. Поленова существует только та сторона жизни Христа, где Он является обыкновенным человеком: всей мистической сущности ее для нашего художника не существует. Представив Христа как учителя-философа, он и всю Его жизнь трактует со строго рационалистической точки зрения, когда все чудесное и сверхъестественное, хотя бы оно имело и существенное значение, все равно отодвигается на задний план.

Само по себе отсутствие иллюстраций к тем или иным моментам евангельской истории, разумеется, еще не достаточно для того, чтобы на основании его одного заключать об отрицании художником действительности этих моментов. В данном, например, случае мы рады были бы объяснить такое опущение реалистическим направлением творчества нашего художника: вполне естественно, если, будучи крайне реалистическим в своих картинах вообще, В. Д. Поленов и из жизни Христа выбирает то, что ближайшим образом соответствует основному характеру его творчества. Но, — увы! — печальное для верующего христианина впечатление от своеобразного выбора моментов из Евангелия подтверждается не только типом лика Христова, но и некоторыми подробностями в трактации тех или иных слов Евангелия, уже не оставляющими сомнения в том, что художник целиком разделяет позитивистически-рационалистический взгляд на жизнь Христа.

Первое весьма тяжелое предположение об этом, предположение, значительно омрачающее общее яркое впечатление от выставки, внушает одно из первых полотен: «Исполнялся премудрости». Представлена обычная восточная обстановка начального обучения: на некотором расстоянии от седого раввина на ковре сидит мальчик Христос. Но в обычном истолковании приведенное художником выражение Евангелия (Луки 2, 40) сопоставляется с тем случаем, когда народ выражал удивление пред знанием Христом св. Писания: как Он знает Писание, не учившись? И отсюда выводится, что Христос совсем не проходил никакой школы, так что и «исполнение премудростью» ни в коем случае не принимается за обозначение обучения. Но совсем не такого мнения держатся представители рационалистической критики. Ренан, например, пишет по этому поводу: Иисус «выучился читать и писать согласно восточному методу, состоящему в том, что ребенку дают в руки книгу, по которой он повторяет в такт со своими товарищами, пока не заучит наизусть. Школьным учителем в маленьком еврейском городке

был всегда гассан или чтец синагоги» [1]. Пусть теперь сам читатель решит, что иллюстрирует данная картина, в самом ли деле Евангелие, где определенно передается свидетельство народа о том, что Христос не учился или приведенные слова Ренана?

Еще более коробит посетителя выставки, если он не потерял благоговения пред Божественным Спасителем мира, словно нарочно приколотая под одной из картин подпись «Мечты». Названия всех остальных картин внесены в каталог выставки, самые же картины снабжены, как обыкновенно, лишь номерами: и только эта одна из самых крупных картин, изображающая Христа на скале у моря, помещающаяся между 16 и 17 номерами, почему-то непосредственно сопровождается подписью. Со мной как раз к этой картине подошло несколько раненых солдат в сопровождении сестры милосердия. Я слышал, как она около каждой картины воспроизводила им соответствующее повествование из свящ. истории. Что могла сказать она по поводу этой картины? И, признаться, стыдно-стыдно стало мне за ту подпись пред этими простыми людьми, чья вера еще не осквернена такими мелкими, но слишком оскорбительными для чистого благоговейного чувства «вольностями»... С каким презрением мог простой серый солдатик отнестись и ко мне, и к сестре, и к тому, кто повесил эту по меньшей мере неудачную подпись (ведь остальные картины обозначены словами Евангелия): он молится пред изображением Христа, а мы обозначаем его романтическими терминами. Тем более странна эта подпись, что другой экземпляр этой же картины, помещенный против нее, носит совсем иное название: «На горе» (№ 38).

Итак, «Мечты» — вот как трактуется выставкой «Из жизни Христа» то, пред чем умолкает рассудок, но что должно бы открываться творческому прозрению. О, эти «мечты», — мечты с точки зрения сухого и даже гнилого теперь уже рационализма, — выше грубой позитивистической реальности, это — святой мир Христов, и, вообще, христианского подъема духовного, он должен бы быть ближе всего интуитивному восприятию художника, должен бы стать для него реальней самой обыденной действительности; и чему бы, кажется, как не искусству стать горячим апологетом христианских идей — настроений, но, оказывается, и для искусства В. Д. Поленова это — все-таки мечты! Оно отказывается от своих собственных познавательных средств, чтобы рабски пресмыкаться пред надменным рационализмом и заискивающей улыбкой ловить его все отрицающую мефистофелевскую иронию. В. Д. Поленов продает

[1] «Жизнь Иисуса», начало II гл.

первородное право непосредственного отношения искусства к христианской духовной реальности за чечевичную похлебку служения уже рационалистической интерпретации ее[a]: вместо работы по подлиннику,— работы, так сказать, с натуры, он работает по пересказам рационалистической критики, т. е. берет материал уже, так сказать, «из вторых рук». Это совсем не значит, что почтенный академик на самом деле руководился в своих работах рационалистическими комментариями к Евангелию; хотя это и возможно, но мы говорим не об этом: под «вторыми руками» мы разумеем его же собственную рассудочную спекуляцию, в которой и преломлялось (значит — искажалось) то, что он как художник должен бы был воспринимать непосредственной творческой интуицией. Верно, для такого восприятия мало одной силы творческого вдохновения: чтобы прочувствовать всю обаятельную реальность духовного мира, да еще воспроизвести ее в образах, необходимо общее средство вступления в мир духовный: это — подвиг, без которого врата духовного царства останутся навсегда закрытыми даже для гениальнейшего художника. Поэтому, говорят, некоторые благочестивые художники сопровождают свои работы над иконами и картинами горячей молитвой и даже постом.

Когда я уже пересмотрел все картины «Из жизни Христа», у меня, вероятно, под влиянием стиля их названий, в голове складывалось такое выражение в стиле Евангельских изречений (Мф. 5, 20): если ваша художественная правда, к которой вашему вдохновению открыты все неизведанные пути творческой интуиции, не превзойдет лжи истасканного рационализма, то вы не войдете в светлые чертоги подлинной духовной истины.

В конце-концов, если принимать выставку «Из жизни Христа», как совокупность иллюстраций к Новозаветной священной истории, то придется констатировать, что эти иллюстрации трактуют жизнь Христа совсем не так, чтобы на поставленный в эпиграфе настоящей статьи вопрос ответить исповеданием ап. Петра: «Ты — Христос, Сын Бога Живого»; их художественный ответ в переводе на слова звучит заявлением столь несродного искусству рационализма: «Ты — мудрец, познавший истину» ⟨...⟩

Евгений Трубецкой

Умозрение в красках

Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи

I

Вопрос о смысле жизни, быть может, никогда не ставился более резко, чем в настоящие дни обнажения мирового зла и бессмыслицы.

Помнится, года четыре тому назад я посетил в Берлине синематограф, где демонстрировалось дно аквариума, показывались сцены из жизни хищного водяного жука. Перед нами проходили картины взаимного пожирания существ — яркие иллюстрации той всеобщей беспощадной борьбы за существование, которая наполняет жизнь природы. И победителем в борьбе с рыбами, моллюсками, саламандрами неизменно оказывался водяной жук, благодаря техническому совершенству двух орудий истребления: могущественной челюсти, которой он сокрушал противника, и ядовитым веществам, которыми он отравлял его.

Такова была в течение серии веков жизнь природы, такова она есть и таковою будет в течение неопределенного будущего. Если нас возмущает это зрелище, если при виде описанных здесь сцен в аквариуме в нас зарождается чувство нравственной тошноты, это доказывает, что в человеке есть зачатки другого мира, *другого плана бытия*. Ведь самое наше человеческое возмущение не было бы возможно, если бы этот тип животной жизни представлялся нам единственной в мире возможностью и если бы мы не чувствовали в себе призвания — осуществить другое.

Этой бессознательной, слепой и хаотичной жизни внешней природы противополагается в человеке иное, высшее веление, обращенное к его *сознанию* и *воле*. Но, несмотря на это, призвание пока остается только призванием: мало того, сознание и воля человека на наших глазах низводятся на степень орудий тех темных, низших животных влечений, против которых они призваны бороться. Отсюда — то ужасающее зрелище, которое мы наблюдаем.

Чувство нравственной тошноты и отвращения достигает в нас высшего предела, когда мы видим, что, вопреки призванью, жизнь человечества в его целом поразительно напоминает то, что можно видеть на дне аквариума. В мирное время это роковое сходство скрыто, замазано культурой; напротив, в дни вооруженной борьбы народов оно выступает с цинической откровенностью; мало того, оно не затемняется, а, наоборот, *подчеркивается* культурой: ибо в дни войны самая культура становится орудием злой, хищной жизни, утилизируется по преимуществу для той же роли, как челюсть в жизни водяного жука. И принципы, фактически управляющие жизнью человечества, поразительно уподобляются тем законам, которые властвуют в мире животном: такие правила, как «горе побежденным» и «у кого сильнее челюсть, тот и прав», которые в наши дни провозглашаются как руководящие начала жизни народов, суть не более и не менее как возведенные в принципы биологические законы.

И в этом превращении законов природы в принципы,— в этом возведении биологической необходимости в этическое начало — сказывается существенное различие между миром животным и человеческим,— различие не в пользу человека.

В мире животном техника орудий истребления выражает собою простое *отсутствие* духовной жизни: эти орудия достаются животному как дар природы, помимо его сознания и воли. Наоборот, в мире человеческом они — всецело изобретения человеческого ума. На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредоточивают преимущественно на этой одной цели — создания большой челюсти для сокрушения и пожирания других народов. Порабощение человеческого духа низшим материальным влечением ни в чем не сказывается так сильно, как в господстве этой одной цели над жизнью человечества,— господстве, которое неизбежно принимает характер принудительный. Когда появляется на мировой арене какой-нибудь один народ-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении — значит рисковать быть съеденными. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть, не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный.

Именно в этом падении человека заключается тот главный и основной ужас войны, перед которым бледнеют все остальные. Даже потоки крови, наводняющие вселенную, представляют собою зло меньшее по сравнению с этим искажением человеческого облика!

Всем этим с необычайной силой ставится вопрос, который

всегда был основным для человека,— вопрос о смысле жизни. Сущность его — всегда одна и та же: он не может изменяться в зависимости от тех или других преходящих условий времени. Но он тем определеннее ставится и тем яснее сознается человеком, чем ярче выступают в жизни те злые силы, которые стремятся утвердить в мире кровавый хаос и бессмыслицу.

В течение беспредельной серии веков в мире царствовал ад — в форме роковой необходимости смерти и убийства. Что же сделал в мире человек, этот носитель надежды всей твари, свидетель иного высшего замысла? Вместо того, чтобы бороться против этой «державы смерти», он изрек ей свое «аминь». И вот, ад царствует в мире с одобрения и согласия человека,— единственного существа, призванного против него бороться: он вооружен всеми средствами человеческой техники. Народы живьем глотают друг друга: народ, вооруженный для всеобщего истребления,— вот тот идеал, который периодически торжествует в истории. И всякий раз его торжество возвещается одим и тем же гимном в честь победителя,— «кто подобен зверю сему!»

Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее, их живопись представляет собою прямой ответ на наш вопрос. Ибо в их дни он ставился не менее резко, чем теперь. Тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об «образе зверином» в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: «все сие дам тебе, егда поклонишися мне»[a].

Все древнерусское религиозное искусство зародилось и выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу — видение иной жизненной правды и иного смысла мира. Пытаясь выразить в словах сущность их ответа, я, конечно, сознаю, что никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов.

II

Сущность той жизненной правды, которая противополагается древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. Здесь именно храм поднимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противополагается факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древнерусском религиозном искусстве.

Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывает пока вне храма. И постольку храм олицетворяет собою *иную* действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурою наших древних храмов, в особенности новгородских.

Недавно в ясный зимний день мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел бесконечную снежную пустыню — наиболее яркое изо всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные образы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белокаменных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русской формою купола-луковицы. Ее значение выясняется из сопоставления.

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиц выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван-Великий кажется, что мы имеем перед собой как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые

кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвещники. И не одни только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смотришь издали при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе, как дальнее потустороннее видение града Божьего. Всякие попытки объяснить луковичную форму наших церковных куполов какими-либо утилитарными целями (например, необходимостью заострять вершину храма, чтобы на ней не залеживался снег и не задерживалась влага) не объясняют в ней самого главного, — *религиозно-эстетического* значения луковицы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием, в готическом стиле. Почему же изо всех этих возможных способов в древнерусской религиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковицы? Это объясняется, конечно, тем, что оно производило некоторое эстетическое впечатление, соответствовавшее определенному религиозному настроению. Сущность этого религиозно-эстетического переживания прекрасно передается народным выражением — «жаром горят» — в применении к церковным главам. Объяснение же луковицы «восточным влиянием», какова бы ни была степень его правдоподобности, очевидно, не исключает того, которое здесь дано, так как тот же религиозно-эстетический мотив мог повлиять и на архитектуру восточную.

В связи со сказанным здесь о луковичных вершинах русских храмов необходимо указать, что во внутренней и в наружной архитектуре древнерусских церквей эти вершины выражают различные стороны одной и той же религиозной идеи; и в этом объединении различных моментов религиозной жизни заключается весьма интересная черта нашей церковной архитектуры. Внутри древнерусского храма луковичные главы сохраняют традиционное значение всякого купола, т. е. изображают собой неподвижный свод небесный; как же с этим совмещается тот вид движущегося кверху пламени, который они имеют снаружи?

Нетрудно убедиться, что в данном случае мы имеем противоречие только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где цар-

ствует Сам Бог Саваоф. Иное дело — снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени.

Нужно ли доказывать, что между наружным и внутренним тут существует полное соответствие: именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода. И эта рука, побеждающая мирскую рознь, все приводящая к единству соборного целого, держит в себе судьбы людские.

Мысль эта нашла себе замечательное образное выражение в древнем новгородском храме св. Софии (XI век). Там не удались многократные попытки живописцев изобразить благословляющую десницу Спаса в главном куполе: вопреки их стараниям, получилась рука, зажатая в кулак; по преданию, работы в конце концов были остановлены голосом с неба, который запретил исправлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Новгород: когда разожмется рука,— надлежит погибнуть граду тому.

Замечательный вариант той же темы можно видеть в Успенском соборе во Владимире на Клязьме: там на древней фреске, писанной знаменитым Рублевым, есть изображение — «праведницы в руце Божией» — множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех концов стремятся сонмы праведников, созываемые трубою ангелов, трубящих кверху и книзу.

Так утверждается во храме то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. *Собор всей твари* как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человеков и всякое дыхание земное,— такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре и в живописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена самим святым Сергием Радонежским.— По выражению его жизнеописателя, преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, «поставил храм Троицы, как зерцало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистною раздельностью мира». Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников: «да будут едино яко же и мы»[6]. Его идеалом было преображение вселенной по образу

и подобию Св. Троицы, т. е. внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все древнерусское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существе три лица Св. Троицы,— такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется. Чтобы понять своеобразный язык ее символических изображений, необходимо сказать несколько слов о том главном препятствии, которое доселе затрудняло для нас его понимание.

Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства. И, однако, до самого последнего времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостоивая ее даже мимолетного внимания. Он просто-напросто не отличал иконы от густо покрывавшей ее копоти старины. Только в самые последние годы у нас открылись глаза на необычайную красоту и яркость красок, скрывавшихся под этой копотью. Только теперь, благодаря изумительным успехам современной техники очистки, мы увидели эти краски отдаленных веков, и миф о «темной иконе» разлетелся окончательно. Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потемнели единственно потому, что они стали нам чуждыми; копоть на них нарастала частью вследствие нашего невнимания и равнодушия к сохранению святыни, частью вследствие нашего неумения хранить эти памятники старины.

С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа. Ее господствующая тенденция односторонне характеризовалась неопределенным выражением «аскетизм» и в качестве «аскетической» отбрасывалась как отжившая ветошь. А рядом с этим оставалось непонятым самое существенное и важное, что есть в русской иконе,— та несравненная радость, которую она возвещает миру. Теперь, когда икона оказалась одним из самых красочных созданий живописи всех веков, нам часто приходится слышать об изумительной ее жизнерадостности; с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы стоим перед одной из самых интересных загадок, какие когда-либо ставились перед художественною критикою. Как совместить этот аскетизм с этими необычайно живыми красками? В чем заключается тайна этого сочетания высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значит — ответить на

основной вопрос настоящего доклада,— какое понимание смысла жизни воплотилось в нашей древней иконописи.

Безо всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собою связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седьмицы и к радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, *аскетические*, совершенно одинаково необходимы. Я остановлюсь сначала на последних, так как в наше время именно *аскетизм* русской иконы всего больше затрудняет ее понимание.

Когда в XVII веке в связи с другими церковными новшествами в русские храмы вторглась реалистическая живопись, следовавшая западным образцам, поборник древнего благочестия известный протопоп Аввакум в замечательном послании противополагал этим образцам именно аскетический дух древней иконописи. «По попущению Божию умножилось в русской земле иконного письма неподобнаго. Изографы пишут, а власти соблаговоляют им, и все грядут в пропасть погибели, друг за друга уцепившеся. Пишут Спасов образ Эммануила — лицо одутловато, уста червонныя, власы кудрявые, руки и мышцы толстыя; тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко Немчин учинен, лишь сабли при бедре не написано. А все то Никон враг умыслил, будто живых писати»... «Старые добрые изографы писали не так подобие святых: лицо и руки и все чувства отончали, измождали от поста и труда и всякия скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами».

Эти слова протопопа Аввакума дают классически точное выражение одной из важнейших тенденций древнерусской иконописи; хотя следует все время помнить, что этот ее скорбно аскетический аспект имеет лишь подчиненное и притом подготовительное значение. Важнейшее в ней, конечно,— радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть, потому что для необрезанного сердца и для разжиревшей, самодовлеющей плоти в этом храме нет места: *и вот почему иконы нельзя писать с живых людей.*

Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а *только угадываем*,— икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возво-

дит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению. Изможденные лики святых на иконах противополагают этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но прежде всего — новую норму жизненных отношений. Это — то царство, которого плоть и кровь не наследуют [в].

Воздержание от еды и в особенности от мяса тут достигает двоякой цели: во-первых, это смирение плоти служит непременным условием одухотворения человеческого облика; во-вторых, оно тем самым подготовляет грядущий мир человека с человеком и человека с низшею тварью. В древнерусских иконах замечательно выражена как та, так и другая мысль. Мы пока сосредоточим наше внимание на первой из них. Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению «червонных уст» и «одутловатых щек» в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это — несмотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены иконами: и положение туловища святого и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук и сложение его благословляющих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими «на таковых же, каковы мы сами». Даже там, где движение допущено, оно введено в какие-то неподвижные рамки, которыми оно словно сковано. Но даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, т. е. то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица. И именно здесь сказывается во всей своей поразительной силе то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался. Я не знаю, например, более сильного выражения святой скорби о всей твари поднебесной, об ее грехах и страданиях, чем то, которое дано в шитом шелками образе Никиты великомученика, хранящемся в музее архивной комиссии во Владимире на Клязьме: по преданию, образ вышит женой Иоанна Грозного Анастасией, — родом Романовой. Другие несравненные образцы

скорбных ликов имеются в коллекции И. С. Остроухова в Москве: это — образ праведного Симеона Богоприимца и «Положение во гроб», где изображение скорби Богоматери по силе может сравниться разве с произведениями Джотто, вообще с высшими образцами флорентийского искусства. А рядом с этим в древнерусской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

В течение многих лет я находился под сильным впечатлением знаменитой фрески Васнецова «Радость праведных о Господе» в киевском соборе св. Владимира (этюды к этой фреске имеются, как известно, в Третьяковской галерее в Москве). Признаюсь, что это впечатление несколько ослабело, когда я познакомился с разработкой той же темы в Рублевской фреске Успенского собора во Владимире на Клязьме. И преимущество этой древней фрески перед творением Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер *физического* движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем: это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц, сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление.

Совсем другое мы видим в древней Рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообразно-сложенные руки праведных совершенно неподвижны, так же как и ноги и туловище. Их *шествие* в рай выражается *исключительно их глазами*, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся *физической* неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что духовная жизнь передается *одними глазами* совершенно неподвижного облика,— символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв «да молчит всякая плоть человеческая». И только, когда этот призыв доходит до нашего слуха,— человеческий облик одухотворяется: *у него отверзаются очи*. Они не только открыты для друго-

го мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление.

Ошибочно было бы думать, однако, что неподвижность в древних иконах составляет свойство всего человеческого: в нашей иконописи она усвоена не человеческому облику вообще, а только определенным его состояниям: он неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни. Наоборот, человек в состоянии безблагодатном или же доблагодатном, человек, еще не «успокоившийся» в Боге или просто не достигший цели своего жизненного пути, часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным. Особенно типичны в этом отношении многие древние новгородские изображения Преображения Господня. Там неподвижны Спаситель, Моисей и Илия: наоборот, поверженные ниц апостолы, предоставленные собственному чисто человеческому аффекту ужаса перед небесным громом, поражают смелостью своих телодвижений; на многих иконах они изображаются лежащими буквально вниз головой. На замечательной иконе «Видение Иоанна Лествичника», хранящейся в Петрограде в музее Александра III, можно наблюдать движение, выраженное еще более резко: это — стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай. Неподвижность в иконах усвоена лишь тем изображениям, где не только плоть, но и самое естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственною, а *надчеловеческою* жизнью.

Само собою разумеется, что это состояние выражает собою не прекращение жизни, а как раз наоборот, высшее ее напряжение и силу. Только сознанию безрелигиозному или поверхностному древнерусская икона может показаться безжизненною. Известная холодность и какая-то отвлеченность есть, пожалуй, в иконе древнегреческой. Но как раз в этом отношении русская иконопись представляет полную противоположность греческой. В замечательном собрании икон в петроградском музее Александра III особенно удобно делать это сопоставление, потому что там, рядом с четырьмя русскими, есть одна греческая зала. Там в особенности поражаешься тем, насколько русская иконопись согрета чуждой грекам теплотою чувства. То же можно испытать при осмотре московской коллекции И. С. Остроухова, где также рядом с русскими образцами есть греческие или древнейшие русские, еще сохраняющие греческий тип. При этом сопоставлении нас поражает, что именно в русской

иконописи, в отличие от греческой, жизнь человеческого лица не убивается, а получает высшее одухотворение и смысл; например, что может быть неподвижнее лика «нерукотворенного Спаса» или «Ильи Пророка» в коллекции И.С. Остроухова! А между тем, для внимательного взгляда становится ясным, что в них просвечивает одухотворенный народно-русский облик. Не только общечеловеческое, но и национальное таким образом вводится в недвижный покой Творца и сохраняется в проставленном виде на этой предельной высоте религиозного творчества.

III

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать и о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его *архитектурному замыслу*. Отсюда — изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова.

Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных ликах и в особенности — в их группах — в иконах, изображающих собрание многих святых. Архитектурному впечатлению наших икон способствует та неподвижность божественного покоя, в который введены отдельные лики: именно благодаря ей в нашей храмовой живописи осуществляется мысль, выраженная в первом послании св. Петра. Неподвижные или застывшие в позе поклонения пророки, апостолы и святые, собравшиеся вокруг Христа, «камня живого, человеками отверженного, но Богом избранного», в этом предстоянии как бы сами превращаются в «камни живые, устрояющие из себя дом духовный» (I Петра, II, 4—5).

Эта черта больше, чем какая-либо другая, углубляет пропасть между древней иконописью и живописью реалистическою. Мы видим перед собою, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, — неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются; голова получается непропорционально маленькая по сравнению с туловищем; последнее становится неестественно узким в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность

всего облика. Глазу, воспитанному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямолинейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно.

Быть может, еще труднее неопытному глазу привыкнуть к необычайной симметричности этих живописных линий. Не только в храмах,— в отдельных иконах, где группируются многие святые,— есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, является то Спаситель, то Богоматерь, то София-Премудрость Божия. Иногда, симметрии ради, самый центральный образ раздвояется. Так, на древних изображениях Евхаристии Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к Нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы. Есть иконописные изображения, самое название коих указывает на архитектурный замысел: такова, например, «Богородица Нерушимая Стена» в киевском Софийском соборе: поднятыми кверху руками она как бы держит на себе свод главного алтаря. Особенно сильно сказывается господство архитектурного стиля в тех иконах, которые сами представляют собою как бы маленькие иконостасы. Таковы, например, иконы «Софии-Премудрости Божией», «Покрова Св. Богородицы», «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь» и многие другие. Здесь мы неизменно видим симметричные группы вокруг одной главной фигуры. В иконах «Софии» мы видим симметрию в фигурах Богоматери и Иоанна Предтечи, с двух сторон склоняющихся перед сидящей на престоле Софией, а также в совершенно одинаковых с обеих сторон движениях и фигурах ангельских крыльев. А в богородичных иконах, только что названных, архитектурная идея, помимо симметрического расположения фигур вокруг Богоматери, выдается изображением собора сзади нее. Симметрия тут выражает собою не более и не менее как утверждение соборного единства в человеках и ангелах: их индивидуальная жизнь подчиняется общему *соборному* плану.

Этим объясняется, впрочем, не одна симметричность иконы. Подчинение живописи архитектуре вообще обусловливается здесь не какими-либо посторонними и случайными соображениями архитектурного удобства. Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое

в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется *общей* архитектуре целого.

В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен «пост и труд и теснота и всякие скорби».

От этой скорби иконы мы теперь перейдем к ее радости: последняя может быть понята только в связи с первою.

IV

Шопенгауэру принадлежит замечательно верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться как к Высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока *они* удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона — больше чем искусство. Ждать, чтобы она с нами заговорила, приходится долго в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет.

Чувство расстояния, это — первое впечатление, которое мы испытываем, когда мы осматриваем древние храмы. В этих строгих ликах есть что-то, что влечет к себе и в то же время отталкивает. Их сложенные в благословение персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь; чтобы последовать их призыву, нужно отказаться от целой большой линии жизни, от той самой, которая фактически господствует в мире.

В чем же — эта отталкивающая сила иконы и что собственно она отталкивает? Я в особенности осязательно это понял, когда, после осмотра икон в музее Александра III в Петрограде, я случайно слишком скоро попал в Императорский Эрмитаж. Чувство острой тошноты, которое я испытал при виде Рубенсовских вакханалий, тотчас объяснило мне то самое свойство икон, о котором я думал: вакханалия и есть крайнее олицетворение той жизни, которая отталкивается иконой. Разжиревшая трясущаяся плоть, которая услаждается собою, жрет и непременно убивает, чтобы пожирать, — это то самое, чему прежде всего преграждают путь благословляющие персты. Но

этого мало: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что «житейския попечения», которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти. Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость — сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству.

Радость эта выражается нашим религиозным искусством не в словах, а в неподражаемых красочных видениях. Из них наиболее яркое и радостное — то самое, в котором раскрывается во всей своей полноте новое жизнепонимание, идущее на смену звероноклонству — видение мирообъемлющего храма. Здесь самая скорбь претворяется в радость. Как уже было сказано раньше, в иконописи человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям. И вот мы видим, как храмовая архитектура, которая уносит человека под небеса, оправдывает эту жертву. Да будет мне позволено пояснить эту мысль несколькими примерами.

Быть может, во всей нашей иконописи нет более яркого олицетворения аскетической идеи, нежели лик Иоанна Крестителя. А между тем именно с именем этого святого связан один из самых жизнерадостных памятников нашей религиозной архитектуры — храм св. Иоанна Предтечи в Ярославле. И именно здесь всего легче проследить, как скорбь и радость соединяются в одно храмовое и органическое целое.

Соединение этих двух мотивов выражается в самом иконописном изображении святого, о чем мне пришлось уже вскользь говорить в другом месте. С одной стороны, как Предтеча Христов, он олицетворяет собою идею отречения от мира: он готовит людей к восприятию нового смысла жизни проповедью покаянья, поста и всяческого воздержания; эта мысль передается в его изображении его изможденным ликом с неестественно истонченными руками и ногами. С другой стороны, именно в этом изнурении плоти он находит в себе силу для радостного духовного подъема: в иконе это выражается его могучими, прекрасными крыльями. И именно этот подъем к высшей радости изображается всей архитектурой храма, его пестрыми изразцами, красочными узорами его причудливых орнаментов с фантастическими прекрасными цветами. Цветы эти обвивают наружные колонны здания и уносятся кверху к его горящим золотым чешуйчатым луковицам. То же сочетание аскетизма и невероятной, *нездешней* радуги красок мы находим и в московском храме Василия Блаженного. Это — в сущности та же мысль о блаженстве, которое вырастает из страданий, о новой храмовой архитектуре вселенной, которая, возносясь

над скорбью людской, все уносит кверху, вьется к куполам, а по пути расцветает райскою растительностью.

Эта архитектура есть вместе с тем и проповедь: она возвещает собою тот новый жизненный стиль, который должен прийти на смену стилю звериному: она представляет собою положительную идейную противоположность тому биологизму, который утверждает свое безграничное господство над низшей природой и над человеком. Она выражает собою тот новый мировой порядок и лад, где прекращается кровавая борьба за существование и вся тварь с человечеством во главе собирается во храм.

Мысль эта развивается во множестве архитектурных и иконописных изображений, которые не оставляют сомнения в том, что древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари*. Особенно замечателен в этом отношении древний Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме (XII в.). Там наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной растительности. Это — не реальные изображения твари, как она существует в нашей земной действительности, а прекрасные идеализированные образы. Тот факт, что в центре всех этих образов помещена фигура царя Соломона, сидящего на престоле, дает нам совершенно ясное откровение их духовного смысла. Царь Соломон здесь царствует как глашатай Божественной Премудрости, сотворившей мир; и именно в этом качестве он собирает вокруг своего престола всю тварь поднебесную. Это — не та тварь, которую мы видим *теперь* на земле, а тварь, какою ее замыслил Бог в Своей Премудрости, прославленная и собранная во храм, — в живое и вместе с тем архитектурное целое.

В параллель к этому памятнику церковной архитектуры можно привести целый ряд иконописных изображений на темы «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Хвалите имя Господне» и «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь». Там точно так же можно видеть *всю тварь* поднебесную, объединенную в прославлении бегающих зверей, поющих птиц и даже рыб, плавающих в воде [1]. И во всех этих иконах тот архитектурный замысел, которому подчиняется *вся тварь*, неизменно изображается в виде храма — *собора*: к нему стремятся ангелы, в нем собираются святые, вокруг него вьется райская растительность, а у его подножия или вокруг него толпятся животные. Насколько тесно этот радостный мотив нашей иконописи связан

---

[1] Например, резная икона «Всякое дыхание» в коллекции И. С. Остроухова, «Хвалите» в музее Александра III в Петрограде. Ср. Описание икон «О Тебе радуется» в Сийском иконописном подлиннике (Памятники древней письменности. Вып. IV, 1898, с. 170, 180.)

с ее аскетическим мотивом, это ясно для всякого, кто хоть сколько-нибудь знаком с нашими и греческими «житиями святых». И тут и там мы одинаково часто встречаем образ святого, вокруг которого собираются звери лесные и доверчиво лижут ему руки. По объяснению св. Исаака Сирина, здесь восстановляется то первоначальное райское отношение, которое существовало когда-то между человеком и тварью. Звери идут к святому, потому что они чуют в нем «ту воню», которая исходила от Адама до грехопадения. А со стороны человека переворот в отношении к низшей твари еще полнее и глубже. На смену тому узко-утилитарному воззрению, которое ценит животное лишь в качестве пищи или орудия человеческого хозяйства, здесь идет то новое мироощущение, для которого животные суть меньшие братья человека. Тут аскетическое воздержание от мясной пищи и любящее, глубоко-жалостливое отношение ко всей твари представляют различные стороны одной и той же жизненной правды, — той самой, которая противополагается узко-биологическому жизнепониманию. Сущность этого нового мироощущения как нельзя лучше передается словами св. Исаака Сирина. По его объяснению, признак сердца милующего есть «возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, *о демонах* и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого страдания сжимается сердце его, и не может оно вынести или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему и о бессловесных и о врагах истины и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились они и были помилованы; а также о естестве пресмыкающихся молится с великою жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу» [2].

В этих словах мы имеем конкретное изображение того нового плана бытия, где закон взаимного пожирания существ побеждается в самом своем корне, *в человеческом сердце*, через любовь и жалость. Зачинаясь в человеке, новый порядок отношений распространяется и на низшую тварь. Совершается целый космический переворот: любовь и жалость открывают в человеке начало *новой твари*. И эта «новая тварь» находит себе изображение в иконописи: молитвами святых храм Божий отверзается для низшей твари, давая в себе место ее одухотворенному образу. Из иконописных попыток — передать это виденье одухотворенной твари — упомяну в особенности о замечатель-

[2] Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина Слова подвижнические. Москва, 1858, с. 299.

ной иконе пророка Даниила среди львов, хранящейся в петроградском музее императора Александра III. Непривычному взгляду могут показаться наивными эти чересчур нереальные львы, с трогательным благоговением смотрящие на пророка. Но в искусстве именно наивное нередко граничит с гениальным. На самом деле, несходство тут вполне уместно и допущено, вероятно, не без умысла. Ведь предметом изображения здесь и на самом деле служит не та тварь, которую мы знаем; упомянутые львы, несомненно, предображают новую тварь, восчувствовавшую над собой высший, сверхбиологический закон: задача иконописца тут — изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с *нашей* действительности.

Основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем прямое противоположение двух миров — древнего космоса, плененного грехом, и мирообъемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется. Я говорю о часто встречающихся в древней новгородской живописи изображениях «царя космоса», которые имеются, между прочим, в петроградском музее Александра III и в старообрядческом храме Успения Св. Богородицы в Москве. Икона эта разделяется на две части: внизу в подземелье, под сводом томится пленник — «царь космоса» в короне[г]; а в верхнем этаже иконы изображена Пятидесятница: огненные языки нисходят на апостолов, сидящих на престолах во храме. Из самого противоположения Пятидесятницы *космосу царю* видно, что храм, где восседают апостолы, понимается как *новый мир* и *новое царство*: это — тот *космический идеал*, который должен вывести из плена действительный космос; чтобы дать в себе место этому царственному узнику, которого надлежит освободить, храм должен совпасть с вселенной: он должен включить в себя не только новое небо, но и новую землю. И огненные языки над апостолами ясно показывают, как понимается та сила, которая должна произвести этот космический переворот.

Здесь мы подошли к центральной идее всей русской иконописи. Мы видели, что в этой иконописи всякая тварь в своей отдельности — человек, ангел, мир животный и мир растительный — подчиняется *общему* архитектурному замыслу: мы имеем здесь тварь *соборную*, или храмовую. Но во храме объединяют не стены и не архитектурные линии: храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви. Единство всей этой храмовой архитектуре дается новым жизненным центром, вокруг которого соби-

рается вся тварь. Тварь становится здесь *сама* храмом Божиим, потому что она собирается вокруг Христа и Богородицы, становясь тем самым жилищем Св. Духа. Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно внутренно объединенное *царство Христово* в противоположность разделившемуся и распавшемуся изнутри царству «царя космоса». Царство это собрано в одно живым общением тела и крови. И вот почему олицетворение этого общения — *изображение евхаристии* — так часто занимает центральное место в алтарях древних храмов.

Но если во Христе-Богочеловеке наша иконопись чтит и изображает тот новый жизненный смысл, который должен наполнить все, то в образе Богоматери — Царицы Небесной, скорой помощницы и заступницы, она олицетворяет то любящее материнское сердце, которое через внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения сердцем вселенной.— Именно в тех иконах, где вокруг Богоматери собирается весь мир, религиозное вдохновение и художественное творчество древнерусской иконописи достигает высшего предела. В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов — «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь» и «Покров Божьей Матери».

Как видно из самого названия первого мотива — образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как «радость *всей твари*». Во всю ширину иконы на втором плане красуется собор с горящими луковицами или с темно-синими звездными куполами. Купола эти упираются в свод небесный: словно за ними в этой синеве нет ничего, кроме Престола Всевышнего. А на первом плане на престоле царит *радость всей твари* — Божия Матерь с предвечным Младенцем. Радость твари небесной изображается ангельским собором, который образует собою как бы многоцветную гирлянду над головою Пречистой. А снизу стремятся к ней со всех сторон человеческие фигуры — святые, пророки, апостолы и девы — представительницы целомудрия. Вокруг храма вьется райская растительность. В некоторых иконах соучаствуют в общей радости и животные. Одним словом, именно тут идея мирообъемлющего храма раскрывается во всей полноте своего жизненного смысла; мы видим перед собою не холодные и безразличные стены, не внешнюю архитектурную форму, которая все в себе объемлет, а храм одухотворенный, собранный любовью. В этом заключается подлинный и полный ответ нашей иконописи на вековечное искушение звериного царства.— Мир не есть хаос,— и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая

смута. Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную.

Иконы «Покрова Пресвятой Богородицы» представляют собою развитие той же самой темы. И тут мы видим Богоматерь в центре, которая царит на облаках на фоне храма. Облака эти на некоторых иконах заканчиваются орлиным клювом, что указывает на то, что они представляются одухотворенными; точно так же к Богоматери с разных сторон стремятся ангелы, расстилающие покров над Нею и над собором святых, собранным вокруг Нее и у Ее ног. Только покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, придает этой иконе особый смысловой оттенок. В музее императора Александра III в Петрограде имеется икона «Покрова» новгородского письма XV века, где как раз разработка этой темы достигает высшего предела художественного совершенства. Там мы имеем нечто большее, чем человечество, собранное *под* покровом Богоматери: происходит какое-то духовное слияние между покровом и собранными под ним святыми: точно весь этот собор святых в многоцветных одеждах образует собою одухотворенный покров Богоматери, освещенный многочисленными изнутри горящими глазами, которые светятся словно огневые точки. Именно в таких богородичных иконах обнаруживается радостный смысл их живописной архитектуры и симметрии. Тут мы имеем не только симметрию *в расположении* отдельных фигур, но и симметрию *в духовном их движении*, которое просвечивает сквозь кажущуюся их неподвижность. К Богоматери как недвижному центру вселенной направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К Ней же симметрически устремлено со всех концов движение человеческих очей, причем именно благодаря неподвижности фигур это скрещиванье взоров в одной точке производит впечатление неудержимого, всеобщего поворота к грядущему солнцу вселенной. Это уже — не аскетическое подчинение симметрии архитектурных линий, а центростремительное движение к общей радости. Это — симметрия одухотворенной радуги вокруг Царицы Небесной. Словно исходящий от Нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений.

В том же значении архитектурного центра и центрального светила является на множестве древних икон, новгородских, московских и ярославских — София-Премудрость Божия. Здесь вокруг Софии, царящей на престоле, собираются и силы небесные — ангелы, образующие словно венец над ней, и человечество, олицетворяемое Богоматерью и Иоанном Предтечей. В настоящем докладе я не стану распространяться о религио-

зно-философской идее этих икон, о которой я уже говорил в другом месте; здесь будет достаточно сказать, что по своему духовному смыслу они очень близки к иконам богородичным. Но в смысле чисто иконописном, художественном, иконы богородичные, только что упомянутые, гораздо полнее, красочнее и совершеннее. Оно и понятно: икона св. Софии-Премудрости Божией выражает собою еще не раскрытую тайну замысла Божия о твари[д]. А Богоматерь, собравшая мир вокруг предвечного Младенца, олицетворяет Собою осуществление и раскрытие того же самого замысла. Именно эту соборную, собранную воедино вселенную замыслил Бог в Своей Премудрости: именно ее Он хотел; и именно ею должно быть побеждено хаотическое царство смерти.

V

В заключение позвольте вернуться к тому, с чего мы начали.— В начале этой беседы я сказал, что вопрос о смысле жизни, будучи по существу одним и тем же во все века, с особою резкостью ставится именно в те дни, когда обнажается *до дна* бессмысленная суета и нестерпимая мука нашей жизни.

Вся русская иконопись представляет собой отклик на эту беспредельную скорбь существования — ту самую, которая выразилась в евангельских словах: «душа моя скорбит смертельно». Только теперь, в дни мировой войны, мы почувствовали весь ужас этой скорби; но по этому самому именно теперь более, чем когда-либо мы в состоянии понять захватывающую жизненную драму иконы. Только теперь нам начинает открываться и ее радость, потому что теперь, после всего того, что мы перетерпели,— мы жить не можем без этой радости. Мы почувствовали, наконец, как она глубоко выстрадана, сколько видела икона многовековых терзаний души народной, сколько слез перед нею пролито и как властно звучит ее ответ на эти слезы.

В начале этой осени у нас творилось что-то вроде светопреставления. Вражеское нашествие надвигалось с быстротой грозовой тучи и миллионы голодных беженцев, переселявшихся на восток, заставляли вспоминать евангельские изречения о последних днях. «Горе же беременным и питающим сосцами в те дни; молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою... ибо тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира и не будет» (Матф. XXIV, 19—21). Тогда, как и теперь, в дни зимней нашей скорби, мы испытываем что-то близкое к тому, что переживала древняя Русь в дни татарского нашествия. И что же мы видим в результате! Немая в течение многих веков икона заго-

ворила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками.

В конце августа у нас совершались всенародные моления о победоносном окончании войны. Под влиянием тревоги, охватившей нашу деревню, приток молящихся был исключительно велик и настроение их было необычайно приподнято. В Калужской губернии, где я в то время находился, ходили среди крестьян слухи, будто сам Тихон преподобный — наиболее чтимый местный святой, ушел из своей раки и беженцем странствует по русской земле. И вот я помню, как в то время на моих глазах целая церковь, переполненная молящимися, хором пела богородичный молебен. При словах «не имамы иныя помощи, не имамы иныя надежды» многие плакали. Вся толпа разом рушилась к ногам Богоматери. Мне никогда не приходилось ощущать в многолюдных молитвенных собраниях той напряженной силы чувства, которая вкладывалась тогда в эти слова. Все эти крестьяне, которые видели беженцев и сами помышляли о возможности нищеты, голодной смерти и об ужасе зимнего бегства, несомненно, так и чувствовали, что без заступления Владычицы не миновать им гибели.

Это и есть то настроение, которым создавался древнерусский храм. Им жила и ему отвечала икона. Ее символический язык непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда рушится эта мечта, и у людей разверзается бездна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной: нам необходимо ощущать это недвижное спокойствие святыни над нашими страданием и скорбью; а радостное виденье собора всей твари над кровавым хаосом нашего существования становится нашим хлебом насущным. Нам нужно достоверно знать, что зверь не есть все во всем мире, что над его царством есть иной закон жизни, который восторжествует.

Вот почему в эти скорбные дни оживают те древние краски, в которых когда-то наши предки воплотили вечное содержание. Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхние храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом. Действенность этой силы в древней Руси объясняется именно тем, что у нас в старину «дни тяжких испытаний» были общим правилом, а дни благополучия — сравнительно редким исключением. Тогда опасность «раствориться в хаосе», т. е., попросту говоря, быть съеденным живьем соседями, была для русского народа повседневной и ежечасной.

И вот теперь, после многих веков, хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира — тем боль-

ше, что современный хаос осложнен и даже как бы освещен культурой. Дикие орды, терзавшие древнюю Русь,— печенеги, половцы и татары — не думали о «культуре», а потому руководствовались не принципами, а инстинктами. Они убивали, чтобы добыть себе пищу совершенно так же, как коршун истребляет свою добычу: они осуществляли биологический закон наивно, непосредственно, даже не подозревая, что над этим законом звериной жизни есть какая-либо другая, высшая норма. Совершенно иное мы видим теперь в стане наших врагов. Здесь биологизм сознательно возводится в принцип, утверждается как то, что должно господствовать в мире. Всякое ограничение права кровавой расправы с другими народами во имя какого-либо высшего начала сознательно отметается как сентиментальность и ложь. Это — уже нечто большее, чем жизнь по образу звериному: здесь мы имеем прямое поклонение этому образу, принципиальное подавление в себе человеколюбия и жалости ради него. Торжество такого образа мыслей в мире сулит человечеству нечто гораздо худшее, чем татарщина. Это — неслыханное от начала мира порабощение духа — озверение, возведенное в принцип и в систему, отречение от всего того человечного, что доселе было и есть в человеческой культуре. Окончательное торжество этого начала может повести к поголовному истреблению целых народов, потому что другим народам понадобятся их земли.

Этим измеряется значение той великой борьбы, которую мы ведем. Речь идет не только о сохранении нашей целости и независимости, а о спасении всего человеческого, что есть в человеке, о сохранении самого смысла человеческой жизни против надвигающегося хаоса и бессмыслицы. Та духовная борьба, которую нам придется еще выдержать, неизмеримо важнее и труднее той вооруженной борьбы, которая теперь заставляет нас истекать кровью. Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога или в зверя. В настоящий исторический момент человечество стоит на перепутье. Оно должно окончательно определиться в ту или другую сторону. Что же победит в нем,— культурный зоологизм или то «сердце милующее», которое горит любовью ко всей твари? Чем надлежит быть вселенной,— зверинцем или храмом?

Самая постановка этого вопроса преисполняет сердце глубокой верой в Россию, потому что мы знаем, в котором из этих двух начал она почувствовала свое национальное призвание, которое из этих двух жизнепониманий выразилось в лучших созданиях ее народного гения. Русская религиозная архитектура и русская иконопись, без сомнения, принадлежат к числу этих

лучших созданий. Здесь наша народная душа явила самое прекрасное и самое интимное, что в ней есть,— ту прозрачную глубину религиозного вдохновения, которая впоследствии явилась миру и в классических произведениях русской литературы. Достоевский сказал, что «красота спасет мир». Развивая ту же мысль, Соловьев возвестил идеал «теургического искусства». Когда слова эти были сказаны, Россия еще не знала, какими художественными сокровищами она обладает. Теургическое искусство у нас уже *было*. Наши иконописцы видели эту красоту, которою спасается мир, и увековечили ее в красках. И самая мысль о *целящей силе красоты* давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. Будем же утверждать и любить эту красоту! В ней воплотился тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человечество от тяжкого плена.

Этим разрешается одно кажущееся противоречие. Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари: дозволительно ли с этим идеалом связывать нашу человеческую мечту о победе одного народа над другим? На этот вопрос в русской истории неоднократно давался ясный и недвусмысленный ответ. В древней Руси не было более пламенного поборника идеи вселенского мира, чем св. Сергий, для которого храм Св. Троицы, им сооруженный, выражал собою мысль о преодолении ненавистного разделения мира; и, однако, тот же св. Сергий благословил Дмитрия Донского на брань, а вокруг его обители собралась и выросла могучая русская государственность! Икона возвещает конец войны! И, однако, с незапамятных времен у нас иконы предносились перед войсками и воодушевляли на победу.

Чтобы понять, как разрешается это кажущееся противоречие, достаточно задаться одним простым жизненным вопросом. Мог ли св. Сергий допустить мысль об осквернении церквей татарами? Можем ли и мы теперь допустить превращение новгородских храмов или киевских святынь в немецкие конюшни? Еще менее возможно, разумеется, примириться с мыслью о поголовном истреблении целых народов или о поголовном изнасиловании всех женщин в той или другой стране. Религиозный идеал иконы не был бы правдою, если бы он освящал неправду непротивленства; к счастью, однако, эта неправда не имеет ничего с ним общего и даже прямо противоречит его духу. Когда св. Сергий утверждает мысль о грядущем соборе всей твари *над миром* и тут же благословляет на брань *в мире*, между

этими двумя актами нет противоречия, потому что мир преображенной твари в вечном покое Творца и наша здешняя брань против темых сил, задерживающих осуществление этого мира — совершаются в различных планах бытия. Эта святая брань не только не нарушает тот вечный мир — она *готовит его наступление*.

В Апокалипсисе есть говорящий образ: там говорится о сатане, до времени посаженном на цепь, чтобы он не соблазнял народы. Именно в этом образе мы найдем ответ на наши сомнения. Если грядущая вселенная должна быть храмом, из этого не следует, конечно, чтобы у преддверия этого храма бес мог утвердить свое царство! Если царство сатаны в нашей здешней действительности не может быть совершенно уничтожено, то оно должно быть, по крайней мере, ограничено, сковано цепями; пока оно не побеждено окончательно *изнутри* Духом Божиим, оно должно быть сдержано внешней силой. Иначе оно сметет с лица земли всякие храмы и постарается истребить в человеке самое подобие человека. Отсутствие сопротивления будет источником великого соблазна для народов!

Чтобы они не вообразили, что царство звериное есть все во всем, надо положить конец этой нечестивой и безобразной его похвальбе. Пусть видят народы, что мир управляется не одним животным эгоизмом и не одной техникой. Пусть явится в человеческих делах и в особенности в делах России и высшая духовная сила, которая борется за смысл мира. Будем помнить, за что мы боремся, и пусть эта мысль удесятерит наши силы. И да будет наша выстраданная победа предвестницей той величайшей радости, которая покрывает всю беспредельную скорбь и муку нашего существования!

Евгений Трубецкой

Два мира в древнерусской иконописи

I

Совершившееся на наших глазах открытие иконы — одно из самых крупных и вместе с тем — одно из самых парадоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора — и линии, и краски, и в особенности *духовный смысл* этого единственного в мире искусства. А между тем, это — тот самый смысл, которым жила вся наша русская старина.

Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг — полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI века; она — прежде всего — произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу — значит, отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности — в религиозном отношении. И, чем богаче оклад, чем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую золотую перегородку между нами и иконой.

Что сказали бы мы, если бы увидали закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями мадонну Ботичелли или Рафаэля?! А между тем, над великими произведениями древнерусской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным.

Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне окладов, несмотря на отчаянное сопротивление оте-

чественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы всего чаще остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем, в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

Открытие иконы все еще остается незавершенным. На наших глазах оно, можно сказать, только зачинается. Когда мы расшифруем непонятый доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры. Ибо доселе взор наш был прикован к ее поверхности. В ней, как и в иконе, мы созерцали ее ризу, но всего меньше понимали ее живую душу. И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу русского народа, подслушать ее исповедь, выразившуюся в дивных произведениях искусства. В этих произведениях выявилось все жизнепонимание и все мирочувствие русского человека с XII по XVII век. Из них мы узнаем, как он мыслил и что он любил, как судила его совесть и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал.

Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того, *ее будущее*. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его — значит понять, какие богатства, какие еще не явленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

II

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны,— потусторонний

вечный покой; с другой стороны — страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование,— мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И соответственно этим двум мирам в иконе отражаются и противополагаются друг другу две России.— Одна уже утвердилась в форме вечного покоя; в ней немолчно раздается глас: «Всякое ныне житейское отложим попечение»[a]. Другая — *прислонившаяся* к храму, стремящаяся к нему, чающая от него заступления и помощи. Вокруг него она возводит свое временное мирское строение.

Это прежде всего — *Русь земледельческая*; во храме мы находим живой отклик на ее моления и надежды. Среди святых она имеет своих особых покровителей и молитвенников. Кому неизвестно непосредственно близкое отношение к земледелию святого громовержца — пророка Илии, Георгия Победоносца, коего самое греческое имя говорит о земледелии, и особо чтимых угодников — Флора и Лавра. Протестантское высокомерие, огульно обвиняющее нас в «язычестве», очевидно, прежде всего имеет в виду имена святых этого типа и их в самом деле как будто соблазнительное сходство с языческими богами — громовержцами или же покровителями полей и стад. Но ознакомление с лучшими образцами древней новгородской иконописи тотчас изобличает удивительную поверхностность такого сопоставления. Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.

Эти черты отличия заключаются, *во-первых*, в аскетической *неотмирности* иконописных ликов, *во-вторых*, в их подчинении храмовому архитектурному, *соборному целому* и, наконец, *в-третьих*, в том специфическом *горении* ко кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, *земным* планом существования ярко подчеркивается, во-первых, *русскою дугою его коней*, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозового неба свой плащ оставшемуся на земле ученику — Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут. *Илья не имеет своей воли.* Он вместе со своею колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза *в поясном* образе Ильи в коллекции И. С. Остроухова.

Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и в особенности мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть — действие нездешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его и направляющего его ангела. Печать недвижного вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев ниспосылается им не из посюстороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвышающей *над грозою* небесной сферы.

Другое явление того же громового облика в нашей иконописи — святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копье, которым он поражает дракона, — все это указывает на него, как на яркий, одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот — явление не стихийной, а сознательной, *зрячей* силы: это ясно изображено в духовном выражении его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно они ждут от него какого-то откровения. Кроме того, и здесь над грозою и вихрем иконописец видит благословляющую с неба десницу, которой подчиняются и всадник, и конь.

Наконец, ту же победу над языческим пониманием неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жизнерадостной картине мы имеем посредствующую ступень между иконописным и сказочным стилем. И это — в особенности потому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народный русский, даже прямо крестьянский облик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучительнее поясные их изображения у С. П. Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, бесконечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они — не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство — лошадь. Здесь опять-таки — то же гармоническое сочетание *отрешения от здешнего и моления*

о здешнем, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов — в их подчинении храмовому целому или, что то же,— в их архитектурной соборности. Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лестница святых вокруг Христа носит характерное название *чина*. В действительности, во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину — и в том числе вышеназванные.

Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Ильи Пророка. В иконе «Преображения» *он непосредственно* предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, повергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя [1]. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков — именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илья, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выражется в том «горении ко кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах: все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. И в этом стремлении уносится ко кресту вместе с святыми все, что есть лучшего, духовного, в бытовой Руси, от царя до нищего.

Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной иконе московского письма XVI века (в московской коллекции И. С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его изможденная постом и всяческим самобичеванием фигура — настоящие живые мощи — находится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блистающие золотыми солнечными лучами крылья трех ангелов: они сидят за накрытым столом, уставленным яствами. То — Божья трапеза Св. Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда перед иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний

мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искрящегося неба.

Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лествицы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца — неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне: она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния.

В Московском Румянцевском музее в отделе древностей (№ 336) есть икона ярославского письма XVII века, где мы находим замечательное решение этой задачи. То князь Михаил Ярославский, в предстоянии облачному Спасу. Роскошный узор царственной парчи выписан с поразительной яркостью и вместе с тем — с какой-то умышленной тщательностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолепия. Это — вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массивное царское золото в иконе побеждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линиями облачного Спаса с немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находит на небесах именно то, чего ей не достает и чем она спасается. Нищий юродивый — страдалец и постник — видит там нездешнюю роскошь божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести земного богатства и, в предстоянии облачному Спасу, обретает *легкость духа*, парящего над облаками.

Так отражается в нашей древней иконописи жизненное соприкосновение с небесами мирской России, земледельческой, нищей и царской.

III

В этом святом горении России — вся тайна древних иконописных красок.

Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет *красками* отделить два плана существования — потусторонний и здешний.

Мы видели, что эти краски — весьма различны. То это — пурпур небесной грозы, то это — ослепительный солнечный свет, или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда — *небесные краски* в двоя-

15-2398

ком, т.е. в простом и вместе *символическом* значении этого слова. То — *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.*

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими *наблюдателями неба* в обоих значениях этого слова. Одно из них, *небо здешнее*, открывалось их телесным очам; другое, *потусторонее* они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой посюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте свое особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обусловливается единственно тем, что *мы* его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

Смысловая гамма иконописных красок — необозрима, как и передаваемая ею *природная* гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого — и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам — жителям севера очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот *общий фон* неба, на котором развертывается бесконечное разнообразие небесных красок, — и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита, солнца.

В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, *потустороннем* применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, посюстороннего, *здешнего* плана существования. В этом — ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок.

Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика — прежде всего *солнечная* мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца — из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него «чин». Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый

пурпур зари — только предвестник солнечного восхода. И, наконец, игрою солнечных лучей обусловливаются все цвета радуги: ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник — солнце.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг «солнца незаходимого». Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Божественной славы. Но изо всех цветов один только золотой, солнечный обозначет *центр* божественной жизни, а все прочие — ее окружение. Один Бог — сияющий «паче солнца», есть источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мистическим чутьем предугадывает открытую веками позже тайну солнечного спектра. Будто все цвета радуги ощущаются им как многоцветные преломления единого солнечного луча Божественной жизни.

Этот божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название «ассиста». Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, *массивного* золота; это — как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им всегда предполагается и как бы указуется Божество как его *источник*. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и его окружение,— то из окружающего, что уже вошло в божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией-«Софии», и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачение и престол Софии-Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горнего, *подражает пламени*, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают только вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской,—с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где подчеркивается Его *человеческое* естество, где Божество в Нем сокрыто «под зраком раба». Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит Его грядущее прославление [2]. Ассистом нередко горит Христос-младенец, когда иконописцу нужно подчеркнуть в изображении мысль о *предвечном* младенце. Ассистом окрашиваются ризы Христа в Преображении, Воскресении и Вознесении. Тем же специфическим блистанием Божества горит Христос, выводящий души из ада, и Христос в раю с разбойником.

Особенно сильное художественное впечатление достигается употреблением ассиста именно там, где иконописцу нужно противопоставить друг другу два мира, *оттолкнуть* запредельное от здешнего. Это мы видим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон становится очевидным, что лежащая на одре Богоматерь в *темной* ризе со всеми близкими, ее окружающими, телесно пребывает в *здешнем* плане бытия, который можно осязать и видеть *нашими здешними* очами. Напротив, Христос, стоящий за одром в светлом одеянии, с душою Богоматери в виде младенца на руках, производит столь же ясное впечатление потустороннего видения. Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжелых здешних красок земного плана эфирной легкостью покрытых ассистом воздушных линий. Контраст этот в особенности поразительно передан в двух иконах XVI века в московских коллекциях А. В. Морозова и И. С. Остроухова.

Прибавим к этому, что на некоторых изображениях (у И. С. Остроухова) видна высоко в небесах Богоматерь, уже прославленная, в том же золотом блистании, среди сверкающих ассистом ангелов.

В других иконах Успения тот же художественный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос, стоящий позади одра Богоматери, отделяется от нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они кажутся как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спасителя. Но иногда, например, в замечательной новгородской иконе XVI века в петроградском музее Александра III, мы ви-

дим в том же овале множество небесных сфер, расположенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством оттенков и отливов голубого, причем некоторые из этих сфер окрашиваются невероятными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов прямо ошеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог художник наблюдать в природе эти краски, пока не увидал их сам, после заката солнца, на фоне северного, петроградского неба.

Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, одухотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет собою загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже — тайна того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот новгородского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконописец, как мы уже видели, знает пурпур небесной грозы, одухотворенной образом мечущего громы пророка. Он наблюдает ночное пурпуровое зарево пожара и освещает им бездонную глубину вечной ночи во аде. Он помещает у дверей рая пурпуровое пламя огненного херувима. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херувимов непосредственно *под* изображением будущего века, *над* головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня — сравнительно ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура Св. Софии-Премудрости Божией.

Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто еще не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур Св. Софии есть пламень. Но это объяснение на самом деле ничего не объясняет, ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а, стало быть, и смыслов потустороннего пламени — от солнечного горения ассиста — до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком *специфическом* виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет Св. София, и в чем отличие *этого* пурпура от других иконописных откровений, окрашенных в тот же цвет?

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новго-

родскими изображениями Софии не оставляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте шитую шелками икону Св. Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую «Софию» музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства,— мы найдем в них одну *общую* черту. Мы видим в них Софию, сидящую на престоле на *темно-синем фоне ночного, звездного неба*. Именно соприкосновение с ночною тьмою делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении — объяснение символического смысла этой краски.

«Вся Премудростию сотворил еси» [6],— поется в церковном песнопении. Это значит, что Премудрость — именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, *из мрака ночного*. Вот почему София изображается *на ночном фоне*. Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в «Софии». То — пурпур Божьей зари, зачинающийся среди мрака небытия; это — восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует всем *дням* творения.

На берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен думать, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим *сверхсознанием* иконописца[*]. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблюдал и переживал. При этих условиях не все ли равно, сознавал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессознательной реминисценцией. В обоих случаях верно, что София для него окрасилась цветом зари. Он *видел* предвечную зарю и писал то самое, что видел [3].

Впрочем, не ему первому явилось при свете солнечного восхода чудесное видение с огненным ликом и пурпуровыми перстами. Кто не знает крылатого стиха Гомера:

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос.

Разница между языческим — гомеровским и православно-христианским мирочувствием иконописца — в том, что последний видит эти пурпурные персты не в здешней, а в предвечной заре и относит их к небу потустороннему. Пурпур остается тем

же утренним светом, но изменяется в самом существе своем одухотворяющее его начало.

Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления «Софии». Я уже говорил, что вся она покрыта тонкой паутинкой ассиста: значит, и самый пурпуровый ее лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

Сопоставим этот лик с ликом прославленного Христа, сидящего на престоле. Не очевидно ли, что было бы кощунственным писать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отношению к Софии? Оттого, что в солярном круге иконописной мистики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то — ослепительный свет немеркнущего дня. Напротив, «Софии» именно, в виду ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предваряющий высшее солнечное откровение.

В русской иконописи это — не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И. С. Остроухова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем, в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов[4]. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других *дневных* иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда весь залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: «И просияло лицо Его, как солнце»[1] и т. п. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небесными цветами — темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, *в ночной* иконе И. С. Остроухова Фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, *а в пурпур*. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления «Софии». В иконах «Софии» пурпуром окрашен самый ее *лик*, крылья и руки. Наоборот, в названной иконе ночного Преображения мы видим пур-

пур лишь в звездообразном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении «Софии-Премудрости» пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это — один из подчиненных цветов небесного фона Христова явления.

В заключение этой характеристики остается упомянуть, что от иконописца не остается скрытым и самое прекрасное изо всех световых солнечных явлений — явление небесной радуги. В другом месте [5] мне уже приходилось говорить о том, как в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богоматери, являет собою как бы многоцветную радугу. Замечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности можно найти в иконах «Богородица — Неопалимая Купина», в особенности в замечательной иконе С. П. Рябушинского (псковского письма XV века). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего — в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вокруг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каждый дух имеет свой особый цвет; но тот единый луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объединяет *в Ней* всю эту духовную гамму небесного спектра: им горит в иконе весь многоцветный мир ангельский и человеческий. И, таким образом, Неопалимая Купина выражает собою идеал просветленной и прославленной твари, той твари, которая вмещает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

IV

От солнечной мистики древнерусской иконописи мы теперь перейдем к ее психологии — к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби — *с драмою встречи двух миров*. Светлый лирический подъем — радостное настроение весеннего благовеста — первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения как олицетворения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда так или иначе выражается народно-русское понимание того праздника, о котором

вся тварь радуется вместе с человеком; это — праздник прилета вешних птиц, ибо в Благовещение, согласно народному поверью, «и птица гнезда не вьет».

Иногда это настроение изображается радугою праздничных красок на золотом фоне — радостной игрою многоцветных ангельских крыльев вокруг Богоматери и евангелистов. В новгородских царских вратах И.С. Остроухова мы имеем как раз изумительный образец этого изображения великого праздника весны. Но в его же собрании икон имеется не менее глубокое и прекрасное изображение того же праздника тепла и света, который выражает собою великий поворот солнца к земле.

Это — шесть маленьких икон Благовещения и евангелистов Строгановского письма XVI века, снятых с царских врат. Тут мы видим не радугу, а потоки яркого, полуденного света, которым все залито. Такой ослепительный полдень можно видеть только в южных странах, и мы стоим перед интересной загадкой — с какого юга русский иконописец мог принести нашему грустному северу эту воистину *благую* весть о невиданной и неслыханной у нас радости света.

В фигурах евангелистов на царских вратах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим откровением света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых парадоксальных черт русской иконописи.

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего — *праздник для глаза*. И, однако, всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который *смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного*. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это — позы покорных исполнителей воли Божией, пассивных человеческих орудий откровения. В изображениях евангелиста Иоанна, наиболее ярких и наиболее мистических изо всех, а потому и наиболее типичных для *русского* религиозного мирочувствия, эта черта подчеркивается еще одной замечательной подробностью.

Иоанн не пишет, а *диктует* своему ученику Прохору. Мы видим у него тот же изгиб спины человека, беззаветно *отдающегося* откровению. И что же, этот диктующий учитель Слова находит себе послушное орудие в лице ученика, который всей своей позой выражает безграничную, *слепую* покорность: это — как бы человеческое эхо апостола, которое безотчетно его повторяет и бессознательно воспроизводит, а иногда даже преувеличивает самый изгиб его спины.

Но не в одной этой покорности выражается психология че-

ловеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, *тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное*. Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это — поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы к невидимому для него свету или гению вдохновителю; поворот — неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, *а слухом*. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, *который не может быть локализован в пространстве*. Но *всегда* это прислушивание изображается в иконописи как *поворот к невидимому*. Отсюда у евангелистов это *потустороннее* выражение очей, которые не видят окружающего.

Самый свет, которым они освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их *внутренним слухом*,— тем самым одухотворяется: это — потусторонний, *звучащий свет* солнечной мистики, преобразившейся в мистику светоносного Слова. Недаром Слово в Евангелии Иоанна именуется *светом*, который во тьме светит.

В этом отнесении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

Навстречу восходящему солнцу Евангелия поднимается вся та *светлая* радость жизни, какая есть в человеке. При свете этих весенних лучей окрыляется и получает благословение свыше — самая человеческая любовь. Иконописец не только знает этот чистый подъем земной любви, он воспевает ему радостные гимны. Это — не ночное соловьиное пение, а солнечный гимн жаворонка с его подъемом в темно-синюю высь.

На пороге евангельского откровения, в самом преддверии Нового Завета помещается эта прославленная иконописцем святая, но, тем не менее, чисто человеческая любовь Иоакима и Анны. В богородичных иконах с житием мы находим вокруг главной иконы ряд маленьких изображений, где воспроизводится ряд стадий этой любви. Особенно художественны эти воспроизведения в замечательной иконе новгородского письма XVI века «Введение во храм с житием» (в московской коллекции А. В. Морозова). Здесь в первом изображении мы видим, как первосвященник изгоняет из храма Иоакима и Анну за бесплодие. В последующих двух изображениях они оба тоскуют *порознь* — он в пустыне, а она в лесу: там птицы, вьющие гнезда на древесных ветвях, напоминают ей то самое, о чем она печа-

лится. Но это одиночество в страдании в лесу, как и в пустыне, облегчается видением ангела-утешителя, возвещающего грядущую радость.

Потом эта радость сбывается в *зачатии* пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство, всегда *глубоко символическое*, когда приходится изображать потустороннее, проникается каким-то своеобразным *священным реализмом* в изображении этой сбывающейся *в посюсторонней* любви радости. На первом плане мы видим Иоакима и Анну, которые целуются; в некоторых иконах *за ними* изображается на втором плане двухспальное ложе; а возвышающийся над ложем храм освящает эту супружескую радость своим благословением. Иконописец трогательными чертами подчеркивает *голубиный* характер этой любви. В двух старинных иконах псковских храмов в изображении «Рождества пресв. Богородицы» можно видеть, как Иоаким и Анна *ласкают* новорожденного младенца; и белые голуби слетаются смотреть на семейную радость. А домашние птицы — гусь и утка, украшающие ту же картину домашнего очага, сообщают ей уютный характер *законченной идиллии*.

Как бы ни было прекрасно и светло это явление земной любви,— все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву этот весенний жаворонок, все же до встречи с солнцем ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю — клевать зерно и растить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: *она должна сама себя принести в жертву*. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного *посюстороннего* счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это — как бы пограничное явление — лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью; ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь: она тоже хочет владеть человеком всецело, без остатка.

Иконописец усматривает зарождение этой драмы в самом начале евангельского благословения, тотчас вслед за появлением первого весеннего луча Благовещения. Она происходит в душе Иосифа — мужа Марии.

Века проходили равнодушно мимо этого старческого образа: его почти не замечали, ибо внимание наблюдателей устремлялось к одному всепоглощающему центру — к чудесному рождению от Девы. Только иконопись русская, следуя весьма несовершенным образцам иконописи греческой, проникновенно заглянула ему в душу и совершила изумительное открытие.

Эта иконопись, воспевшая счастье Иоакима и Анны, всем существом своим почувствовала, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое, чересчур человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна рождения «от Духа Свята и Марии Девы» в рамки этого понимания не умещается, а для ветхозаветного миропонимания это — *катастрофа*, совершенно невообразимый переворот космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания! В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива сталкиваются иногда буквально *на одной доске* — в одной и той же иконе с событиями, прекрасно понимает, какая буря человеческих чувств должна родиться в этом столкновении Нового Завета с Ветхим. И вот, в древних новгородских и псковских изображениях жития Богоматери мы видим тотчас вслед за Благовещением изображение Иосифа *наедине* с Марией. В замечательной фреске Ферапонтова монастыря эта сцена так и называется — «бурю внутри имеяй».

Но еще замечательнее изображение этой бури в древних новгородских и псковских иконах Рождества Христова. В нижней части иконы, непосредственно под изображением Богородицы, лежащей на ложе, и яслей Спасителя, мы видим Иосифа, искушаемого диаволом во образе пастуха. Пастух указывает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса, — почти безумия [6].

Смысл этого искушения сводится к простому, *мужицкому* аргументу: «Как из этой сухой палки не может произрасти листвы, так и от тебя — старика не может произойти потомства». — Так, по апокрифу, говорит диавол Иосифу. Иконописец знает, конечно, об откровении ангела Иосифу — «не бойся принять Марию, жену твою», — но его жизненная мудрость ему подсказывает, что даже душа, услышавшая божественный глагол, еще не свободна от таких искушений. И чем бесхитростнее облик искусителя, тем неотразимее сила его простого житей-

ского довода, порочащего Рождество Христово. Русская древняя иконопись это подчеркивает. С удивительным художественным тактом она умеет прикрыть бесовское личиной пастуха: диавольский характер инсинуации выдает себя в нем лишь подлым изгибом спины. Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне пришлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собора), где у «пастуха» намечаются еле заметные рожки.

Здесь поразительна не только глубина проникновения в человеческую душу, но в особенности широта художественного обобщения и необычайная смелость крылатой мысли, которая поднимается в сверхвременную высь, а потому перелетает через века! В лице Иосифа иконопись угадала не индивидуальную, а общечеловеческую, мировую драму, которая повторялась и будет повторяться из века в век, доколе не получит окончательного разрешения трагическое столкновение двух миров, ибо она — *всегда одна и та же*. Уже шесть веков прошло со времени появления лучших новгородских изображений «Рождества», а сущность искушения не изменилась. На доводе пастуха утверждается в наши дни вся рационалистическая критика, неустанно повторяющая: нет иного мира, кроме видимого нами, здешнего, посюстороннего, а потому нет и иного способа рождения, кроме естественного рождения от плотских родителей. «Зрак раба», прикрывающий явление Божества, остается, таким образом, неразгаданным по-прежнему, а вторжение потустороннего в наш мир вызывает все ту же бурю и бунт. Бурю эту с особой силой переживает всякий монах, ради Христа отрекающийся от всякой любви мирской; не потому ли она так непосредственно понятна и близка иконописцу?

Так или иначе,— в иконописи отражается та борьба двух миров и двух мирочувствий, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание *плоскостное*, все сводящее к плоскости *здешнего*. А с другой, противоположной стороны выступает то мистическое мирочувствие, которое видит в мире и *над* миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений, где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастному, который бессилен подняться духом над плоскостью здешнего. В лучших новгородских иконах «Рождества» Богоматерь смотрит не на Младенца в яслях:

ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа и на его искусителя.

В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы; в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех его помыслов. В иконописи это предвкушение грядущего страдания, которое связывается с самым явлением в мир предвечного Младенца, изображается в другом образе, также весьма глубоком и значительном,— во образе *Симеона Богоприимца*. Поверхностное, житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе — «ныне отпущаеши»[д] только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже: он чувствует, *как выстрадана та радость о спасении*, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он ощущает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. И он понимает, что в устах Симеона «ныне отпущаеши» есть разрешение той бездонной глубины страдания, которая звучит в пророческих словах Богоприимца к Богоматери — «И тебе самой оружие пройдет душу»[е]. И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой неизреченной скорби [7].

Это — Симеон, *провидящий крест*. А потому, в сравнении с ним, скорбные фигуры, помещаемые иконописцем у подножия креста, несмотря на глубину чувства и высокие художественные достоинства соответствующих изображений, едва ли могут дать новые мистические откровения или указания. Новгородская живопись дала нам великие, гениальные изображения «снятия со креста» и «положения во гроб», о чем я имел уже случай говорить в другом месте [8]. Но по существу своему скорбь Богоматери и апостолов, изображенная на этих иконах,— та самая, о которой говорят и которую провидят скорбные черты Симеона. Эта скорбь — то самое горение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения. При свете этого пламени открывается иконописцу Божий суд над миром. И в его изображении Божьего суда мы узнаем, как он воспринял это откровение; мы увидим, как сам он судит о мире.

V

Новгородские иконописные изображения Страшного Суда дают нам возможность заглянуть в самые глубокие тайники духовной жизни «святой Руси» XV и XVII века, проникнуть в самый

суд ее совести. И ценность этих ярких, красочных изображений повышается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о каком-либо частном явлении, а о человечестве, как целом, более того,— *о всем мире.* Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещие из человеческих слов.

В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочайшей нравственной задачей, которая в пределах земного существования не поддается окончательному решению. По самой природе своей наш мир — не рай, не ад, а смешанная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим в мире преобладают не святые и не изверги, а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». Как рассудит их Бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окончательного отделения пшеницы от плевел?

То решение, которое здесь дает иконописец, в сущности не есть решение: — это необычайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизнепонимания и проникновения в человеческую душу.

В замечательном московском собрании икон А. В. Морозова есть две иконы Страшного Суда новгородских писем XV и XVI века. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы,— райскую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип «славного малого», который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это тип человека, не горячего и не холодного, а *тепловатого*, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно —

Эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинаково чужда и небесная глубина, и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посредине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

Влево от столба — геенский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не столько движение тел, сколько в самом деле — *движение* душ, переданное поворотом глаз, устремленных

вперед — *к цели.* Цель эта обозначается ярко пурпуровой, огненной фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это — огненный херувим, стерегущий ход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается как трапеза трех ангелов, явившихся Аврааму. Здесь совершается последнее и окончательное преображение праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взлетают вверх, к судящим мир апостолам. Там, *над головами апостолов*, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant* к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Ниспадающие фигуры в иконе *как бы связаны в непрерывную цепь*, которая тянется сверху донизу — до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумительный художественный эффект; но для иконописца тут — дело не в эстетике, а *в проникновении в правду* Божьего суда. Он чувствует, что бесы не изолированы в своем падении: все грехи людские связаны один с другим; всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все грешные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы имеем здесь неумолимую *цепь греховную*, заковывающую в вечное рабство,— в противоположность *свободному* полету праведных душ.

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами; и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не совершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому *серединному* царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюстронняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, *еще не совершившийся, но совершающийся*.

В этой картине Страшного Суда мы ясно видим, как в мирочувствии иконописца относятся друг к другу эти два крайних

предела бытия. Это — мироощущение, повышенное в самом существе своем. С одной стороны, мы имеем здесь живое, действенное ощущение *совершающегося* на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

Оба противоположные элемента этого углубленного мироощущения неразрывно связаны друг с другом. С одной стороны, именно это ощущение всей бездонной глубины адской мерзости, таящейся под земным покровом, зажигает в иконописце то горение ко кресту, ту спасительную скорбь, которая разрешается возгласом — «ныне отпущаеши»; а с другой стороны, именно открывающаяся через это горение высота духовного полета дает иконописцу силу измерить взглядом всю темную глубину лежащей внизу бездны.

VI

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что́ мы когда-то имели в древней иконописи,— значит в то же время почувствовать, что́ мы в ней утратили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к дальнему нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для настоящего.

Утрата тотчас становится очевидной при первой попытке сопоставления старого и нового в церковной архитектуре, ибо именно в древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля святой Руси. Глаз радуется при виде старинных соборов в Новгороде, в Пскове и в московском Кремле, ибо каждая линия их простых и благородных очертаний напоминает об огне, когда-то горевшем в душах.

Мы чувствуем, что в этом луковичном стиле в древней Руси строились не одни храмы, но и все, что жило духовной жизнью,— вся церковь и все мирские слои, в ней близкие, от царя до пахаря.

В древнерусском храме не одни церковные главы,— самые своды и сводики над наружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую принимают форму луковицы. Иногда эти формы образуют как бы суживающуюся кверху пирамиду луковиц. В этом всеобщем стремлении ко кресту *все ищет пламени*, все подражает его форме, все заостряется в постепенном восхождении. Но только достигнув точки дей-

ствительного соприкосновения двух миров у *подножия креста*, это огненное искание вспыхивает ярким пламенем и приобщается к золоту небес. В этом приобщении — вся тайна того золота иконописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили: ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитектуре и живописи [9].

В этой огненной вспышке — весь смысл существования «святой Руси». В горении церковных глав она находит яркое изображение собственного своего духовного облика; это как бы предвосхищение того образа Божия, который *должен* изобразиться в России.

Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве за пределами Кремлевских стен и ознакомиться с архитектурою тех «сорока сороков», которыми когда-то Москва славилась. Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и *бессмыслия*. Когда мы видим церковные луковицы, они почти всегда свидетельствуют об утрате откровения луковицы, о грубом непонимании ее смысла. Под луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Раз во всем храмовом здании нет огненного стремления, они не вытекают органически из идеи храма как его необходимое завершение, а превращаются в бессмысленное внешнее украшение. Они насаживаются на длинные шейки и, наподобие дымовых труб, *механически* прикрепляются к крышам церковных зданий.

Впрочем, это искажение — еще меньшее из зол: в Москве можно видеть и худшее. Архитекторы, лишенные вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют *идейное* завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украшением; все их помыслы направлены к тому, чтобы чем-нибудь и как-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колокольни служит золоченая колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно красивой подставкой для часов в гостиной. Я знаю церковь, где над куполом имеется беседка с колонками Empire, на беседке — чаша, на чаше что-то вроде репы, над репой шпиль, потом шар и, наконец, крест. Всем москвичам знакома церковь, которая вместо луковицы завершена короной, потому что в ней венчалась императрица Елисавета. И, наконец, одним из самых крупных памятников дорого стоящего бессмыслия является храм Спасителя: это — как бы огромный самовар, вокруг которого благодушно собралась патриархальная Москва [3].

В этих памятниках современности ярко выразилась сущ-

ность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмеримо большее — глубокое духовное падение. Всякий строитель храма несет к подножию креста то, что наполняет его душу. Древний зодчий, как и древний иконописец, находит там луч солнечного откровения, а строители нового времени возносят ко кресту свои придворные или житейские воспоминания. У древних строителей в душе огонь Неопалимой Купины, а у новых — золотая корона, луженый самовар или просто репа.

В этом ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней утвари отражается то беспросветное духовное *мещанство*, которое надвинулось на современный мир. Именно благодаря ему никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней говорит только о здешнем; все выражает необычайно плоскостное и плоское мироощущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений. То самое духовное мещанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом, и ни в тот, ни в другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимает.

Ей вообще не дано видеть глубины, потому что она олицетворяет *житейскую середину*. Теперь эта середина возобладала в мире и не у нас одних, а *повсеместно*. Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас — в луковичном; также и живописцы типа Фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется в общем теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обусловливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он наклонен к спокойному, удобному *нейтралитету* между добром и злом.

Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это — критические минуты, когда борьба между добром и злом достигает крайнего, высшего напряжения. Тогда и *над* житейской серединой и *под*

ней разверзаются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горним полетом и провалом в бездонную пучину.

Это — те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторе и пользовались властью такие изверги, как Иоанн Грозный или Цезарь Борджиа. В те дни Василий Блаженный мог видеть небо отверстым, а Фра Беато мог изображать в гениальных красочных видениях сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому итальянскому художнику открылись эти видения, потому что оба видели диавола во плоти. Оба испытывали величайший ужас страдания, оба имели то совершенно ясное ощущение ада, живущего в мире, которое всегда служило и служит стимулом величайших подъемов и подвигов.

Вот чем объясняется былой расцвет нашей иконописи в Новгороде, Пскове и в Москве. Для этих иконописцев, переживавших ужасы непрерывных войн, видевших кругом непрекращающееся опустошение и разорение, наблюдавших повседневно больших, еще не скованных государственностью извергов, ад и в самом деле не был предметом веры, а непосредственной очевидностью. Оттого и религиозное чувство их было не холодным, не тепловатым, но *огненным*; и их восприятие неба окрашивалось яркими, живыми красками непосредственно *видимой* реальности. Виденье это, зародившееся среди величайшего житейского неблагополучия, поблекло только тогда, когда на землю явилась безопасность, удобство, комфорт, а с ними вместе — и сон духовный. Тогда разом скрылось все потустороннее — и ад, и рай. В течение веков, отделяющих нас от нашей новгородской иконописи, мир видел немало великих образцов *человеческого* творчества, в том числе — пышный расцвет мировой поэзии на Западе и у нас. Но как бы ни был высок этот взлет, все-таки до потустороннего неба он не долетает и адской глубины тоже не разверзает. А потому никакое человеческое творчество, пока оно *только* человеческое, не в состоянии окончательно преодолеть мещанство: недаром германская поэзия полна жалоб на филистерство. Спать можно и с «Фаустом» в руках. Для пробуждения тут нужен удар грома.

Теперь, когда сон столь основательно потревожен, есть основания полагать, что и всемирному мещанству наступает конец. Ад опять обнажается: мало того, становится очевидным роковое сцепление, связывающее его с духовным мещанством наших дней. «Мещанство» вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куска, из-за спора «о лучшем месте под солнцем».

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит *предателей*. Продажа собственной души и родины за тридцать сребренников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное *поклонение сатане*, который стремится вторгнуться в святое святых нашего храма — вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

А рядом с этим, на другом конце открывающейся перед нами картины, уже начинается окрыление тех душ, которым постыло пресмыкание нашей червеобразной формы существования. В том духовном подъеме, который явился в мир с началом войны, мы видели этот горний полет людей, приносивших величайшую из жертв, отдававших за ближнего и достояние, и жизнь, и самую душу. И, если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.

Возможно, что переживаемые нами дни представляют собою лишь «начало болезней»; возможно, что они — только первое проявление целого грозового периода всемирной истории, который явит миру ужасы, доселе невиданные и неслыханные. Но будем помнить: великий духовный подъем и великая творческая мысль, особенно мысль религиозная, всегда выковывается страданиями народов и великими испытаниями. Быть может, и наши страдания — предвестники чего-то неизреченно великого, что должно родиться в мире. Но в таком случае мы должны твердо помнить о той радости, в которую обратятся эти тяжкие муки духовного рождения.

Среди этих мук открытие иконы явилось вовремя. Нам нужен этот вешний благовест и этот пурпур зари, предвещающей светлый праздник восходящего солнца. Чтобы не унывать и до конца бороться, нам нужно носить перед собою эту хоругвь, где с красою небес сочетается солнечный лик прославленной *святой* России. Да будет это унаследованное от дальних наших

предков благословение призывом к творчеству и предзнаменованием нового великого периода нашей истории.

---

[1] О тех случаях, когда пурпур вводится в самое звездообразное окружение Фаворского света вокруг Христа, будет сказано ниже.

[2] Особенно наглядно можно проследить этот способ употребления ассиста в иконе «Шестоднев» Дионисия, принадлежащей И. С. Остроухову.

[3] Ср. известные стихи В. С. Соловьева о «Софии»:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами полными лазурного огня
Глядела ты как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

По-видимому, знаменитое новгородское изображение «Софии» представляет собою как бы иконописный комментарий к началу первой главы Евангелия Иоанна. Слова «В начале было слово» изображаются Евангелием на престоле; образ Христа, непосредственно под Евангелием, очевидно, напоминает слова: «И Слово было Бог». «София» в иконе ставится в непосредственное отношение к Слову, через которое все произошло. А ночная тьма прямо намекает на слова: «и свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Этим объясняется и присутствие в иконе Богоматери и Иоанна Предтечи — двух свидетелей Слова.

[4] Очевидно, что тут имеется в виду IX глава, стих 32 Евангелия от Луки, где говорится о пробуждении «отягченных сном» апостолов на Фаворе.

[5] См. мою брошюру «Умозрение в красках». М., 1915, с. 36 [См. с. 214 настоящего издания.]

[6] Особенно художественно и ясно выражен этот трагизм в новгородской иконе XVI века И. С. Остроухова.

[7] Таков, например, Симеон в коллекции И. С. Остроухова.

[8] В собрании Остроухова. См. мою брошюру «Умозрение в красках».

[9] Между прочим, в древних иконописных изображениях соборов можно найти дивные образцы храмовой архитектуры. Один из лучших образцов можно видеть в замечательной иконе новгородского письма XV в. «О Тебе радуется» в петроградском музее Александра III.

Павел Флоренский

Обратная перспектива

1. Исторические наблюдения

I

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV—XV веков, а отчасти и XVI, бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и седалищ, в особенности же книг, собственно Евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Эти особенности соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бывают показаны совместно обе боковые стенки; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы сгорбленных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спин-

ной и фронтальной плоскостей и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями параллельные и не лежащие в плоскости иконы, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определенны, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы.

Но, странное дело: эти «безграмотности» рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего «наглядную несообразность» такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся. Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного периода и более или менее одинакового мастерства письма удается поставить рядом друг с другом, то зритель с полною определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, — бездушны и скучны. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективности, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию *превосходства* икон, перспективность нарушающих.

Тут может возникнуть предположение, что нравится собственно не способ изображения, как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детски-беззаботного по части художественной грамотности: бывают же любители, склонные объявить иконы милым детским лепетом. Но нет: принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, *не наивно ли самое суждение о наивности икон*. С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и при этом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о неслучайности этих нарушений, об *особой* системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение сознательного приема иконописного искусства и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамеренны и сознательны.

Это впечатление сознательности сказанных нарушений перспективы чрезвычайно усиливается от подчеркнутости обсуждаемых особенных ресурсов,— применением к ним особенных же расцветок или, как говорят иконописцы, *раскрышек*: особенности рисунка тут не только не проскальзывают мимо сознания через применение в соответственных местах каких-нибудь нейтральных красок или смягченные общим цветовым эффектом, но, напротив того, выступают как бы с вызовом, почти крича на общем красочном фоне. Так, например, дополнительные плоскости зданий-палат не только прячутся в тени, но, напротив, бывают нередко окрашены в цвета яркие и притом совсем иные, нежели плоскости фасадов. Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких случаях тот предмет, который разнообразными приемами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы — Евангелие; образ его, обычно расписываемый киноварью, является самым ярким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчеркивает свои дополнительные плоскости.

Таковы приемы подчеркивания. Эти приемы тем более сознательны, что они стоят, к тому же, в противоречии с обычною расцветкой предметов и, следовательно, не могут быть объясняемы натуралистическим подражанием тому, что обычно бывает. Евангелие не имело обычно киноварного обреза, а боковые стены здания не красились в цвета иные, чем фасад, так что в своеобразии их расцветки на иконах нельзя не видеть стремления подчеркнуть дополнительность этих плоскостей и неподчинение их ракурсам линейной перспективности как таковым.

II

Указанные приемы носят общее название *обратной*, или *обращенной перспективы*, а иногда — и *перспективы извращенной*, или ложной. Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить *разноцентренность* в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной ли-

нейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, т. е. со своим **особым** центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проведена обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и некрикливо, и потому может сойти здесь за «ошибки» рисунка; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимнопротиворечивые подробности рисунка представляют сложный художественный **расчет**, который, если угодно, можно называть дерзким, но — никак не наивным. Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице [1], на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т. п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднительно забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее. Это впечатление осознается с полною определенностью, если мы взглянем тут же, в Лаврской ризнице, на другую [2], подобную же рисунком, переводом, размерами и красками икону того же наименования, но написанную почти без вышеупомянутых отступлений от правил перспективы и школьно — гораздо более правильную: эта последняя икона в сравнении с первой представляется бессодержательною, невыразительною, плоскостною и лишенною жизни, так что не остается сомнения, при общем разительном их сходстве, что перспективные правилонарушения — не есть терпимая слабость иконописца, а положительная **сила** его, — именно то, вследствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной.

Далее, если обратиться к светотени, то и тут мы находим в иконах своеобразное распределение теней, подчеркивающее и выделяющее несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистическою живописью. Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затемненными, — это опять не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии так называемой *разделки*, делаемые иным цветом, нежели цвет раскрышки соответственного места иконы, а чаще всего металлически-блестящими — золотою или, очень редко, серебряною ассисткой или твореным золотом. Этим подчеркиванием цвета линий разделки мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т. е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, — линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т. е., иными словами — не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще. Начертанные на дополнительной плоскости линии разделки выявляют сознанию структурный характер этих плоскостей, и, следовательно, помогают, не ограничиваясь пассивным созерцанием этих плоскостей, понять функциональное отношение таковых к целому и, значит, дают материал с особенною остротою заметить неподчиненность подобных ракурсов требованиям линейной перспективы.

Мы не будем говорить о других, второстепенных приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективонарушений. Упомянем лишь об описи, обводящей рисунок, и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности — об *оживках*, *движках* и *отметинах*, а также *пробелах*, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т. д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений.

III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. Т. е., другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости? Или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизнечувствием и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль, — но вовсе не исключающая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков? И при этом, может быть, транскрипций, более связанных с существом дела, — во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека, — жизненной правде излагаемого им опыта?

Чтобы ответить на наш вопрос, дадим прежде всего историческую справку, а именно, уясним себе исторически, насколько, в самом деле, изобразительность и перспектива между собою неразрывны.

Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратною перспективою; разноцентренность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве; всем памятна профильность лица и ног при повороте плечей и груди египетских рельефов и росписей. Но во всяком случае в них нет прямой перспективы [3], между тем поразительная правдивость портретных и жанровых египетских скульптур показывает огромную наблюдательность египетских художников, и если правила перспективы в самом деле так существенно входят в правду мира, как о том твердят их сторонники, то было бы совершенно непонятно, почему не заметил перспективы и как мог не заметить ее изощрен-

ный глаз египетского мастера. С другой стороны, известный историк математики Мориц Кантор отмечает, что египтяне обладали уже геометрическими предусловиями перспективных изображений. Знали они, в частности, геометрическую пропорциональность и притом подвинулись в этом отношении так далеко, что умели, где требуется, применять увеличенный или уменьшенный масштаб. «Едва ли поэтому не покажется поразительным, что египтяне не сделали дальнейшего шага и не открыли перспективы. Как известно, в египетской живописи нет никакого следа ее и, хотя можно признавать религиозные или иные основания тому, но остается заверенным геометрический факт, что египтяне не пользовались приемом мыслить расписную стену как вставленную между смотрящим глазом и изображаемым предметом и соединять посредством линий точки пересечения этой плоскости с лучами, направленными к тому предмету» [4].

Мимоходом оброненное замечание Морица Кантора о религиозных основаниях бесперспективности египетских изображений весьма достойно внимания. В самом деле, египетское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем прошлом, получило строго канонический характер и отлилось в непреложные иератические формулы, может быть, по внутреннему смыслу своему не слишком далекие от иероглифических надписей, как и надписи, в свой черед, не слишком отошли от метафизической изобразительности. Разумеется, египетское искусство не нуждалось ни в каких новшествах и постепенно все более замыкалось в себе. Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в самозамкнутый круг канонов египетского искусства. Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя и в другом смысле, у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность,— освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма,— *ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности.* Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент,— тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве

прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания.*

Замечательно, что именно Анаксагору, тому Анаксагору, который пытался само-живые божества Солнце и Луну превратить в раскаленные камни, а божественное миротворчество подменить центральным вихрем, в котором возникли светила, именно этому Анаксагору Витрувий приписывает изобретение перспективы, и притом в так называемой древними скинографии, т.е. в росписи театральных декораций. По сообщению Витрувия[5], когда приблизительно около 470 года до Р.Х. Эсхил ставил в Афинах свои трагедии, а известный Агафарх устроил ему декорации и написал о них трактат "Commentarius", то именно по этому поводу Анаксагор и Демокрит получили побуждение выяснить этот самый предмет — писание декораций — научно. Вопрос, поставленный ими, заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы, при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания, — так, чтобы изображение на ретине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет.

IV

Итак, перспектива возникает не в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи — этот вопрос не нуждается в ответе. Ведь живопись имеет задачею не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее — созерцающему глазу художника дается в *живом соприкосновении* с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, заменить действительность — ее видимостью; эстетичность этой видимости есть внутренняя связанность ее элементов, но вовсе не символическое знаменование первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорации есть *обман*, хотя бы и краси-

вый, чистая же живопись есть или, по крайней мере, хочет быть прежде всего *правдою* жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующею в ее глубочайшей реальности. Декорации есть ширма, застящая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность. Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита — изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого «передвижничества» мысли, — если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, — им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий — не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности. До того греческая сцена лишь ознаменовывалась «картинами и тканями» [6], теперь стала чувствоваться нужда в иллюзии. И вот, предполагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник платоновской пещеры [a], к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, — как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое «не вправду», «не на самом деле», как на некоторый пустой обман, — эти первые теоретики перспективы, говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя. Анаксагор и Демокрит живого человека подменяют зрителем, отравленным *курарэ*, и уясняют правила обмана такого зрителя. Сейчас нам нет надобности оспаривать; временно согласимся: для зрительной иллюзии такого больного, лишенного большей части общечеловеческой жизни, эти приемы перспективного изображения действительно имеют свой смысл.

Следовательно, мы должны признать установленным, что, по крайней мере, в Греции в V веке до н. э. перспектива была известна, и, если в том или другом случае, она все же не применялась, то, явное дело, это происходило вовсе не от неизвестности ее начал, а по каким-то иным, более глубоким побуждениям, и именно побуждениям, исходящим из *высших требований чистого искусства*. Да и было бы крайне невероятным и несоответствующим состоянию математических наук и высшей геометрической наблюдательности изощренного глаза древних — предположить, что они не заметили, якобы присущей нормальному зрению, перспективности образа мира или же не сумели вывести соответственных простых применений из элементарных теорем геометрии: было бы очень трудно усом-

ниться в том, что, когда они не применяли правил перспективы, то это делалось потому, что они просто *не хотели* их применять, считали *излишними* и антихудожественными.

⟨...⟩ Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и притом чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся ориентировка. Поистине, если где можно говорить об идеологических надстройках над экономическими формами жизни, так это здесь, у историков культуры XIX века, слепо уверовавших в абсолютность мелкой буржуазности и расценивающих всемирную историю по степени близости ее явлений к явлениям второй половины XIX века. Так и в истории искусства: все то, что похоже на искусство этого времени или движется к нему, признается положительным, остальное же все — падением, невежеством, дикостью. При такой оценке делается понятной восторженная похвала, нередко срывающаяся с уст почтенных историков: «совсем по-современному», «лучше не могли бы сделать и тогда-то», причем указывается какой-нибудь год, близкий ко времени самого историка. Действительно, для них, уверовавших в современность, неизбежно и полное доверие к своим современникам, подобно тому, как провинциалы науки глубоко убеждены, что окончательною истиною в науке «признана» (как будто есть какой-то вселенский собор для формулирования догматов в науке) та или другая книжка. И тогда понятно, что античное искусство, переходящее от святых архаиков через посредство прекрасного к чувственному и, наконец, к иллюзионистическому, таким историкам кажется *развивающимся*. Средневековье, решительно обрывающее с задачами иллюзионизма и ставящее своею целью не созидание подобий, а символы реальности, кажется падающим. И, наконец, искусство Нового Времени, начинающееся Возрождением, и тут же, по молчаливому перемигиванию, по какому-то току взаимного соглашения, решившее подменить созидание символов — построением подобий, это искусство, широкой дорогой приведшее к XIX веку, кажется историкам бесспорно совершенствующимся. «Как же это может быть плохо, если непреложною внутренней логикой это привело к вам, ко мне?» — такова истинная мысль наших историков, если ее выразить без жеманства.

И они глубоко правы в сознании прямой связи, и притом —

не внешне-исторической только, а внутренне-логической, трансцендентальной связи между посылками времени Возрождения и жизнепониманием самого недавнего прошлого, точно так же, как они глубочайше правы в своем ощущении полной несоединимости предпосылок средневековых и мировоззрения только что указанного. Если просуммировать все то, что говорится в формальном отношении против искусства Средневековья, то оно сводится к упреку: «Нет понимания пространства», а этот упрек, в раскрытом виде, означает, что нет пространственного единства, нет схемы эвклидо-кантовского пространства, сводящейся, в пределах живописи,— к линейной перспективе и пропорциональности, а точнее говоря — к одной перспективе, ибо пропорциональность — лишь ее частность.

При этом предполагается (и — что самое опасное — бессознательно), предполагается само собою разумеющимся или где-то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует,— не существует как живущих каждая своим мирком,— ибо вообще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центр и потому подлежащих своим законам, что по сему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для заполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-эвклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клеточки разграфления жизни,— и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Нетрудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу и человека зараз, хотя и коренятся, по насмешке истории, в лозунгах, которые назывались «*натурализм*» и «*гуманизм*», а завершились формальным провозглашением «прав человека и природы».

Сейчас не место устанавливать или даже разъяснять связь возрожденческих сладких корней с кантовскими горькими плодами. Достаточно известно, что кантианство, по пафосу своему, есть именно углубленное гуманитарно-натуралистическое жизнеописание Возрождения, а по обхвату и глубине — самосознание того исторического фона, который называет себя «новым европейским просвещением» и не без права кичился еще недавно своим фактическим господством. Но в новейшее время мы уже научаемся понимать мнимую окончательность этого просвещения и узнали как научно-философски, так и исторически, а в особенности художественно, что все те

пугала, которыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками, что в Средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры, со своею наукою, со своим искусством, со своею государственностью, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно, со своим, и притом примыкающим к истинной античности. И предпосылки, которые считаются непреложными в жизнепонимании Нового Времени, тут, как и в древности (да, как и в древности!), не только считаются непреложными, а отвергаются, не по малой сознательности, а по существу устремления воли. Пафос нового человека — избавиться от всякой реальности, чтобы «хочу» законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантасмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, пафос античного человека, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие: пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойствен иллюзионизм: напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (а корни его в античности), как творчество подобий и жизнь среди подобий. Для нового человека, — возьмем откровенное его признание устами марбургской школы [6], — действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука соблаговолит разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. Утверждается же патент на действительность — только в канцелярии Г. Когена, и без его подписи и печати недействителен.

То, что у марбуржцев высказывается откровенно, составляет дух возрожденской мысли, и вся история Просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придумать системою схем. Но достойно внимания и глубочайшего внутреннего смеха, что это искажение, эту порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма, новый человек усиленно выдает за возвращение к естественности и за снятие каких-то и кем-то якобы наложенных на него пут, причем, поистине, стараясь выскрести с человеческой души письмена истории, продырявливает самую душу.

Древний и средневековый человек, например, прежде всего знает, что для того, чтобы хотеть — надо быть, быть реаль-

ностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он — глубоко-реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения. Понятно отсюда, что предпосылки реалистического жизнепонимания были и всегда будут: есть реальности, т. е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам, и потому имеющие каждый свою форму; посему, ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидо-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение ⟨...⟩

XVII

Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только означает, указует, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности к картине, в смысле сходства, нет места: здесь зияние, перескакиваемое первый раз творящим разумом художника, а потом — разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину.

Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но неспособна даже дать геометрическое подобие кожи вещей: она есть необходимо *символ символа*, поскольку сама кожа есть только символ вещи. От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи — к самой вещи.

При этом открывается живописи, принципиально взятой, безграничное поле возможностей. Эта широта размаха зависит от свободы устанавливать соответствие точек поверхности вещей с точками полотна на весьма различных основаниях. Ни один принцип соответствия не дает изображения хотя бы геометрически адекватного изображаемому и, следовательно, различные принципы, не имея ни один единственного возможного преимущества — быть принципом адекватности — каждый по-своему применим, со своими выгодами и своими

недостатками. В зависимости от внутренней потребности души, однако, отнюдь не под принудительным давлением извне, избирается эпохою, или даже индивидуальным творчеством, в соответствии с задачами данного произведения известный принцип соответствия,— и тогда автоматически вытекают из него все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Совокупность этих особенностей напластовывает первую формацию того, что называем мы в искусстве *стилем и манерою*. В выборе принципов соответствия отношение творящего художника к миру и потому самая глубина его миропонимания и жизнечувствия.

Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и при том способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяются его возможность и границы его применимости.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчлененно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

Во-первых, вера в то, что пространство реального мира есть пространство эвклидовское, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле римановского различия), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрез любую точку свою провести параллель любой прямой линии, и при том только одну единственную. Художник-перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (и с тех пор благополучно забытой), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только та́к сущие, но и та́к наблюдаемые. Художник обсуждаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контурам предмета,— представление, кстати сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету; он верит также в неизменность измерительного жезла при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Эвклиду и в восприятие этого мира — по Канту. Это — во-первых.

Во-вторых, он, уже вопреки логике и Эвклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности,— тем хуже, что принудительно,— трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех абсолют-

но равноправных у Эвклида точек бесконечного пространства одну исключительную, единственную, особливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть местопребывание самого художника, или, точнее, его правого глаза, — оптического центра его правого глаза. Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного абсолютно главенствующего — осчастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притязает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь «с точки зрения», но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства, и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивируемо.

В-третьих: этот «с своею точкою зрения» царь и законодатель природы — мыслится одноглазым как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственною своею точкою — оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

В-четвертых: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно прикованным к своему престолу: если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевельнется на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.

В-пятых: весь мир мыслится совершенно недвижным и вполне неизменным. Ни истории, ни роста, ни изменений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоции в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе — опять-таки распадается перспективное единство картины. Это — мир мертвый или охваченный вечным сном, — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной недвижимости.

В-шестых: исключаются все психофизиологические процессы акта зрения. Глаз глядит недвижно и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется, — не

может, не имеет права шелохнуться, вопреки основному условию зрения — активности, активного воспостроения действительности в зрении как деятельности живого существа. Кроме того, это *глядение* не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознанием. Это — процесс внешне-механический, в крайнем случае физико-химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения, и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, *если соблюдены означенные шесть условий*, то тогда и только тогда *возможно то соответствие* кожных точек мира и точек изображения, которое хочет дать *перспективная картина*. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то *этот* вид соответствия становится невозможен, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь *приблизительным* приемом передачи действительности, одним наряду со многими другими, причем степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами *данного* произведения и *данного* его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения как такового и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, а следовательно, — и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях, походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколько-кратно интегрировать его по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным, — изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако, если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно-художественным вследствие несоответствия

подразумеваемого в нем понимания пространства с пространством художественнного произведения, организуемым как самозамкнутое, целостное единство.

Нетрудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение *пассивной* и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижною, неспособной охватить движение, и притязающей на божескую безусловность, именно своего места и своего мгновения выглядывания. Это — наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя в своем горделивом уединении от мира последней инстанцией и по этому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее, под предлогом объективности, втискивая в наблюденный ее же дифференциал. Так именно возникает на возрожденской почве мировоззрение Леонардо — Декарта — Канта; так же возникает и изобразительный художественный эквивалент этого мировоззрения — перспектива.

Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в *Я* созерцателя мира, но так, чтобы это *Я* было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, *перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основою полуреальных вещей — представлений признается некоторая субъективность,* сама лишенная реальности. Перспективность есть выражение меонизма и импрессионализма. Это-то направление мысли обычно и называется «натурализмом» и «гуманизмом», — то, что возникло с концом средневекового реализма и социентризма. ⟨...⟩

---

[1] Икона № 23/328, XV—XVI века; размер ее 32 × 25,5 см; в 1919 году расчищена. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне инокине Ольге Борисовне в 1625 году (См.: Опись икон Троице-Сергиевой Лавры. Издание Комиссии по охране Лавры. Сергиев Посад, 1920, с. 89—90).

[2] Икона № 58/150, XVI века, размер 31,5 × 25,5 см; вклад Ивана Григорьевича Нагого в 1691 году (См.: Опись икон..., с. 102—103).

[3] Есть, впрочем, взгляд, согласно которому изображение выступающих друг из-за друга воинов или коней, когда они движутся в одну линию, перпен-

дикулярную к направлению движения, надлежит толковать как зачаток перспективы. Конечно, это есть некоторая проекция типа военной, аксонометрической или в таком роде, проекция из бесконечно удаленного центра, и она имеет значение сама по себе, как таковая. Видеть в ней зачаток чего-то другого, т. е. недопонятую перспективу, это значит упускать из виду, что всякое изображение есть соответствие, и многие изображения суть проекции, но не перспективы, и столь же мало суть зачатки перспективы, как и обратной перспективы и многого другого, а перспектива, в свой черед, есть зачаток обратной и пр. Думается, у исследователей в таких случаях просто не хватает надлежащего внимания к математической стороне дела, потому что все приемы — бесчисленные приемы — изобразительности делятся у них на правильные, перспективные, и неправильные, неперспективные. Между тем, неперспективность вовсе не означает неправильности, — но в отношении именно египетских изображений требуется особое внимание, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными. Каким соответствием точек изображаемого и изображения пользуются египтяне, — это вопрос трудный и доселе не получивший себе удовлетворительного разрешения.

[4] Moritz Cantor. Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik. Bd. 1. 3-te Aufl.. Lpz., 1907, S. 108.

[5] Vitruvius Pollio. De architectura libri decem, VIII, 11. И то же сообщается в Жизни Эсхила. Но, по указанию Аристотеля в Поэтике, 4, первым подавшим повод к скенографии был Софокл. Впрочем, известия эти не расходятся, ибо нужно думать, что более Эсхила натуралистичный Софокл стал домогаться и более иллюзорных декораций.

[6] Г. Эмихен. Греческий и Римский театр. Пер. И. И. Семенова. Изд. Е. Гербель. М., 1894, с. 160—161.

Павел Флоренский

Иконостас

⟨...⟩ Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми и другими и з в н е, не как собственными своими силами. Это Культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания. Но тогда естественно думать, что эти святые образы воплощаются этими служителями Церкви н е к а к и м и у г о д н о внешними метафизике Культа приемами и не в каких угодно, не вытекающих из священной цели вещественных средах. Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути безболезненно, а тем более — с успехом, могущими быть заменяемыми иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным, попавшим в произведение по внешним в отношении его художественной сущности причинам. Тем более, тем бесконечно более э т о же надо мыслить и говорить о том искусстве, в котором, как являющем духовную природу человечности, вообще не может быть ничего случайного, субъективного, произвольно-капризного. Область этого искусства замкнута в себя несравненно более, нежели какого угодно другого, и ничто чуждое, никакой «чуждый огонь» не может быть возложен на этот священный жертвенник. Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написанной чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами[2]. Но тем более эта невозможность уясняется, когда принято во внимание духовное существо иконы. В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом роде

и виде искусства, символичны, и каждое имеет свою конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием. Но оставим сейчас в стороне символическую характеристику, как таковую, и будем рассматривать вопрос в плоскости внешнего, самого неглубокого опыта, однако с убеждением, что нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего.

Итак, в консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его «материальных причинах» уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника. И, хотя бы эта воля в своем инстинктивном использовании этих именно «материальных причин» действовала подсознательно, как подсознателен художник и в привлечении тех или иных форм, это не только не говорит против метафизичности художественного творчества, даже напротив, побуждает видеть в нем нечто далекое от рассудочного произвола, какое-то продолжение той зиждущей деятельности основных сил организма, которыми художественно соткано и само тело. Этот выбор веществ, этот «подбор материальных причин» произведения производится не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом народов и времен, который определяет и весь стиль произведений эпохи. Может быть, правильно даже сказать, что стиль и эта материальная причина произведения искусства должны быть представлены как два пересекающихся круга, причем в известном отношении материальная причина произведения даже более выражает мирочувствие эпохи, нежели стиль, как общий характер излюбленных здесь форм.

Разве непосредственно не явно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки органа как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, непереносимы в православном богослужении? Это дано непосредственно на вкус, непосредственно, помимо теоретических рассмотрений, не вяжется в сознании со всем богослужебным стилем, нарушает замкнутое единство богослужения, даже рассматриваемого как просто явление искусства или синтеза искусств. Разве непосредственно не явно, что эти звуки как таковые, повторяю, слишком далеки от четкости, от «разумности», от словесности,

от умного богослужения Православной Церкви, чтобы послужить материей ее звуковому искусству? Разве непосредственно не ощущается звук органа слишком сочным, слишком тягучим, слишком чуждым прозрачности и кристалличности, слишком связанным с непросветленной подосновой человеческой усии[1], в ее данном состоянии, в ее натуральности, чтобы быть использованным в храмах православных? И притом сейчас я вообще ничего не оцениваю, но рассматриваю только стилистическое единство, а приемлется ли оно или отвергается, но непременно как целое и приемлется и отвергается,— не мое дело[6].

— Но ты говоришь о звуке, хотел же, даже начал говорить о веществе искусств изобразительных. Наш разговор, как помнишь, предполагался собственно об иконописи.

— Совершенно верно; но о звуке я заговорил не случайно. Позволь мне докончить, и ты сейчас поймешь, почему таким отклонением в сторону пошла моя мысль. Итак, об органе.

Это — музыкальный инструмент, существенно связанный с исторической полосой, выросшей на том, что мы называем культурою Возрождения. Говоря о католичестве, обычно забывают, что совсем разное дело — Западная Церковь до Возрождения и после Возрождения, что в Возрождении Западная Церковь перенесла тяжкую болезнь, из которой вышла, многое потеряв, и, хотя приобрела некоторый иммунитет, но ценою искажения самого строя духовной жизни, и еще большой вопрос, как отнеслись бы к послевозрожденскому католичеству средневековые носители католической идеи. Так вот, западноевропейская культура есть производное именно от возрожденного католичества, и выразила себя она в области звука посредством органа; не случайно расцветом органостроительства была вторая половина XVII и первая половина XVIII веков — время, наиболее выражающее, наиболее раскрывающее внутреннюю суть возрожденской культуры. Мне потому и хочется не то чтобы провести аналогию, нет, мне хочется установить гораздо более глубоко заложенную связь...

— Связь между звуком органа и масляной краской?

— Ты угадал. Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренно связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки — земные, плотяные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исхо-

---

[1] Т. е. сущности. — *Ред.*

ждение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствия, хотя и в разных областях.

— Однако я всё же делаю новую попытку направить разговор по более определенному руслу — искусств изобразительных. Ты, как будто, высказал мысль, что имеет значение весь материал, в том числе и природа плоскости, вообще поверхности, на которую накладывается краска. Мне думается, тут уж пример был бы затруднительнее. Кажется, что коль скоро этой плоскости за изображением уже не видно, то она и не имеет отношения к духу искусства данного времени, а потому может более или менее произвольно быть заменена всякой другой плоскостью, лишь бы краска на нее ложилась, а не осыпалась и не стиралась впоследствии. По-видимому, значение ее только техническое, но не стилистическое.

— Нет, это не совсем так... Совсем не так. Свойство поверхности глубоко предопределяет способ нанесения краски и даже выбор самой краски. Не всякую краску наложишь на любую поверхность: масляной не будешь писать на бумаге, акварельной — по металлу и т. п. Но и более того. Характер мазка существенно определяется природою поверхности и в зависимости от последней приобретает ту или иную фактуру. И напротив, посредством фактуры мазка, строением красочной поверхности выступает наружу сама поверхность основной плоскости произведения; и мало того, что выступает: она проявляет себя так даже в большей степени, нежели это можно было видеть до наложения красок. Свойства поверхности дремлют, пока она обнажена; наложенными же на нее красками они пробуждаются: так, одежда, покрывая, раскрывает строение тела и своими складками делает явными такие неровности поверхности тела, которые остались бы незамеченными при непосредственном наблюдении его поверхности. Твердая или мягкая, податливо-упругая или вялая, гладкая или шероховатая, с рядами неровностей по тому или по другому закону, впитывающая ли краску или не принимающая ее и т. д. и т. д. — все такие и подобные свойства поверхности произведения, как бы увеличенные, усиленные, передаются фактуре произведения и притом создают свои динамические эквиваленты, т. е. из скрытого, пассивного бездействия переходят в источники силы и вторгаются в окружающую среду. Как незримое силовое поле магнита делается видимым с помощью железных опилок, так строение, статика поверхности динамически проявляется краскою, нанесенною на поверхность, и чем совершеннее произведение изобразительного искусства, тем нагляднее это проявление. Чем

острее тот ум, который сидит в пальцах и руке художника, тем острее этот ум, без ведома головы, понимает метафизическую суть всех этих силовых соотношений изобразительной плоскости и тем глубже проникается этой сутью, усматривая в ней, если материал избран им правильно, в соответствии задачам стиля, собственное свое духовное устроение, собственный свой метафизический стиль. Проникшись строением поверхности, ручной ум проявляет ее фактурой своего мазка. Так — при стилистическом соответствии материала и всего замысла художника; а при несоответствии, внутренно предопределенном природою вещей, — тогда в процессе опознавания этой поверхности пальцевым разумом художник отталкивается от нее, как неподходящей, чуждой.

Метафизика изобразительной плоскости...

— Извини, остановлю тебя вопросом. Значит, ты усматриваешь в натянутом на подрамник холсте возрожденского искусства нечто, отвечающее духу самого искусства? Ведь и холст, по-видимому, распространяется исторически вместе с органною музыкой и масляной краской.

— А можно ли... не скажу: думать, а, сильнее, ощущать иначе? Ведь характер-то движения, которым накладывается краска, этот характер многократно повторяемых движений связан с внутренней жизнью, и если он внутренней жизни не соответствует, ей противоречит, то должен же он быть изменен — пусть не у отдельного художника, а в искусстве народа, народов, истории. Можно ли себе представить, чтобы десятками и сотнями лет тысячи и десятки тысяч художников целую жизнь делали движения, своим ритмом не сходящиеся с ритмом их души? Явно: либо изобразительная плоскость способна извести из себя только ритмы определенного типа, выражающие ее динамику, и тогда победит художника индивидуально или исторически, и он сделается не тем, что он есть по всему духовному строению; либо, напротив, художник — тоже или индивидуально, или исторически — настоит на своем собственном ритме, тогда он вынужден будет отыскать себе новую плоскость, с новыми свойствами, соответствующую своими ритмами его ритмам. Художник либо должен подчиниться, либо отыскать себе в мире подходящую плоскость: не в его власти изменить метафизику существующей поверхности.

Теперь о холсте. Упругая и податливая, упруго-податливая, зыблющаяся, не выдерживающая человеческого прикосновения поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически равноправною с рукою художника. Он с нею борется как «с своим братом», и она сознательно воспри-

нимается за феноменальность, к тому же переносимая и поворачиваемая по желанию и не имеющая независимого от произвола художника освещения и отношения к окружающей действительности. Недвижная, твердая, неподатливая поверхность стены или доски слишком строга, слишком обязательна, слишком онтологична для ручного разума ренессансового человека. Он ищет ощущать себя среди земных, только земных явлений, без помехи от иного мира, и пальцами руки ему требуется осязать свою автономность, свою самозаконность, не возмущаемую вторжением того, что не подчинится его воле. Твердая же поверхность стояла бы перед ним, как напоминание об иных твердынях, а, между тем, их-то он и ищет позабыть. Для натуралистических образов, для изображения освободившегося от Бога и Церкви мира, который хочет сам себе быть законом, для такого мира требуется как можно более чувственной сочности, как можно более громкого свидетельства этих образов о себе самих, как о бытии чувственном, и притом так, чтобы сами-то они были не на недвижном камени утверждены, а на зыблющейся поверхности, наглядно выражающей зыблемость всего земного. Художник Возрождения и всей последующей отсюда культуры, может быть, и не думает о сказанном здесь. И не думает; но пальцы-то его и рука его — умом коллективным, умом самой культуры — очень даже думают об условности всего сущего, о необходимости выразить, что онтологическая умность вещей подменена в мировоззрении эпохи феноменологической их чувственностью, и о том, что, следовательно, человеку, себя самого сознавшему неонтологическим, условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться, законодательствовать в этом мире метафизических призрачностей.

Перспектива есть необходимое проявление такого самосознания; но здесь не место говорить о ней. А характерное в этом мировоззрении сочетание чувственной яркости с онтологической непрочностью бытия выражается в стремлении художества к сочной зыблемости. Техническим предчувствием этому стремлению были масляная краска и натянутое полотно ⟨...⟩

Теперь далее, о специальностях иконных мастеров. И это не определяется только внешними причинами; икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если бы по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось: так, литургия служится соборне, но если бы почему-

либо литургисал только один священник, то все-таки участие епископа, других священников, диаконов и других служителей идеально подразумевалось бы. Живописец иногда бывает вынужден предоставить часть своей работы другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же, наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе непременно подразумевается. Ведь отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе — главное дело в незамутненности соборно передаваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять друг друга в непроизвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется.

Предоставление знаменщику рисунка, а красок другим мастерам позволяет этим последним развить в себе восприимчивость, не повреждая той стороны иконы, которой в особенности надлежит быть верной Преданию. Но далее и красочная часть иконописи разделяется между личниками и доличниками. Это — очень глубокомысленное деление — по принципу внутреннего и внешнего, «я» и «не я» — человеческого лица, как выражения внутренней жизни, и всего того, что не есть лицо, т. е. что служит условием проявления и жизни человека — весь мир, как созданный для человека. На иконописном языке лицо называется ликом и всё прочее, т. е. включая сюда тело, одежды, палаты или архитектурный стаффаж, деревья, скалы и проч., называется доличным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги. В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древнегреческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы; не сводимые друг на друга, они не отделимы друг от друга: это — первобытная райская гармония внутреннего и внешнего. Напротив, греховное раздробление твари, противопоставление человека природе в новом искусстве очень отчетливо завершилось разделением живописи на пейзажную и портретную, причем в первой человек сперва подавляется, затем делается аксессуаром и, наконец, вовсе исключается из ландшафта, а во второй — все окружающее его перестает жить своей жизнью, делается только обстановкой, а далее, вслед за нею исчезает из портрета и тело, оставляя отвлеченное от всего мира лицо, целью которого служит только выразительность. Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе. Естественно, что и в этом разделении

иконописной работы между личником и доличником нельзя видеть только внешней организации дела и забывать о представляющейся через таковое деление возможности выразиться многоголосию хорового начала. О других, иногда выделяемых частях специальных работ, как-то: левкащика, подрумянщика, олифщика, позолотчика и т. п.— здесь уже говорить не буду, хотя и эти специальности не лишены внутреннего смысла.

— По-видимому, основным — как философски, так и технически — нужно признать всё же деление на работу знаменщика и красочника. Но кому принадлежит фон иконы?

— То есть с в е т, говоря по-иконописному. Я очень обращаю внимание твое на этот замечательный термин: икона п и ш е т с я н а с в е т у и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, з о л о т и т с я, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем и движемся и существуем»[в], это он есть пространство подлинной реальности. И потому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение. И если творческая благодать — условие и причина всей твари, то понятно, что и на иконе, когда отвлеченно намечена или, точнее, преднамечена ее схема, процесс воплощения начинается с позолотки света. Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается. Писание иконы — этой наглядной онтологии — повторяет основные ступени Божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари.

— Мне тоже приходило в голову подобное соображение. Но знаешь ли... наоборот: мне казалось, что онтология Церковная и Платоновская так чрезвычайно близки к процессу иконописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснять. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на культе, что его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвятительный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо художественного творчества земных художников[г]. Не есть ли, хочу сказать, самая онтология только теоретическая формулировка иконописи?

— Если говорить о глубочайшем внутреннем сродстве того и другого, то это так; но, ты ведь знаешь, я по существу вражде-

бен мысли о выводимости друг из друга различных деятельностей, да им и не было бы нужды представляться различными, если бы они не были таковыми на самом деле, т. е. возникшими не друг из друга, а из одного общего корня. Мне думается, одна и та же духовная сущность раскрывается как в теоретической формулировке этой иконописи понятиями, так и в письме красками — этом умозрении наглядными образами. Но во всяком случае есть такой параллелизм. Когда на будущей иконе появилась первая конкретность — первый по достоинству и хронологически золотой свет, тогда и белые силуэты иконного изображения получают первую степень конкретности; до сих пор они были только отвлеченными возможностями бытия, не потенциями, в аристотелевском смысле, а только логическими схемами, небытием в точном смысле слова (τὸ μὴ εἶναι).

Западный рационализм мнит вывести из этого ничто — нечто и всё; но не так мыслит об этом онтология Востока: ex nihilo nihil, и нечто творится только Сущим. Золотой свет бытия сверхкачественного, окружив будущие силуэты, проявляет их и дает возможность ничто отвлеченному перейти в ничто конкретное, сделаться потенцией. Эти потенции — уже не отвлеченности, но не имеют еще определенных качеств, хотя и суть — каждая — возможность не какого угодно, а некоторого определенного качества. Τὸ οὐκ ὄν стало τὸ μὴ ὄν. Говоря технически, дело идет о заполнении внутренних контурных пространств краскою, так чтобы вместо отвлеченного белого получился уже конкретный или, точнее, начинающий быть конкретным силуэт красочный. Однако это не есть еще цвет в собственном смысле этого слова, это только не тьма, чуть что не тьма, первый проблеск света во тьме, первое явление бытия из ничтожества. Это — первое проявление качества, цвет, еле озаренный светом. По отношению к доличному эта темная краска — каждый раз оттенка будущего цвета — носит название раскрышки: доличник раскрывает одежды и прочие места доличного сплошными пятнами, в приплеску. Это очень характерная подробность, что в иконописи невозможен мазок, невозможна лессировка, как не бывает полутонов и теней: реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству; тут глубочайшая противоположность масляной живописи, где изображение образуется и прорабатывается по частям.

За раскрышкою следует роспись, т. е. углубление складок одежды и других подробностей тою же краскою, что и раскрышка, в тон, но большей насыщенности света; тогда внутреннее контура, переходя из отвлеченных, становится конкретным:

творческое слово явило отвлеченную возможность. Далее идет пробелка доличного, т.е. выдвигание вперед освещенных поверхностей. Пробела́ кладут в три постила краской, смешанной с белилами, причем каждый последующий светлее предыдущего и у́же его; третий, самый узкий и самый светлый постил называют иногда оживкой. По другой же терминологии, первые два постила называют разделкой, а третий — собственно пробела́ми. Наконец, последней отделкой одежд и некоторых прочих частей доличного служит разделка золотом, в более уставной иконописи — инокопью, на ассист, каковым словом называется собственно особый клейкий состав из пивной гущи, а в более поздней иконописи — пробелка золотом творёным, так называемая пробелка в перо. Точно так же пробелка палат, горок с кремешками, облаков с завитками-кокурками, дерев и проч. делается в два-три постила, с оживкою; при этом краски кладутся плавью, жиже, чем на одеждах, в противоположность ликам, где накладка красок гуще одежной. Этим устанавливается промежуточная между внутренним миром — ликом — и внешним — природою — степень реальности одежд как связи и посредствующего бытия между двумя полюсами твари — человеком и природою.

— Однако, рассказывая о письме иконы, ты забыл сказать о главном, — о ликах, и вообще о личном. Между тем, живопись с этого начинается.

— Да, живопись. А иконопись этим кончает. Впрочем, прежде чем делать выводы, для большей определенности вспомним стадии письма личного. В сущности они протекают в том же порядке, что и при письме доличном. Первая ступень, соответствующая раскрышке, — это просанкиривание иконы; это действие в значительной мере определяет основной характер иконы и ее стиль. Санкиром или санкирем называется основной красочный состав для прокладки лица. Это не есть краска того или другого определенного цвета; она есть потенция будущего цвета лица, ну, а так как цвет лица бесконечно полноцветен и может быть протолкован в самые разные стороны, то, понятно, санкир разных иконописных стилей бывал весьма разных оттенков и различных составов. Византийский санкир был серо-синий, индигового оттенка, итало-критский — коричневый, в русской иконописи XIV—XV веков — зеленый, затем он стал темнеть и буреть, ко второй половине XVI века сделался табачным и т.д. ... Состав его соответственно тоже изменялся; так, санкир вторых строгановских писем составлялся из умбры с белилами, отчасти охры; по способу Панселина состав его определяется из одной драхмы белил, такого же количества охры, такого же количества зеленой

краски, употребляемой в стенописи, и четверти драхмы черной. Современный санкир составляется из жженой умбры, светлой охры, небольшого количества голландской сажи и т. д. Просанкиренное лицо есть конкретное ничто его. Когда санкир присохнет, то контуры лица — внешние и внутренние — проходятся краской, т. е. переводятся из отвлеченности в первую степень наглядности, так чтобы лицо получило первое расчленение. Эти цветные линии носят название описи. Описывается же лицо в иконах различного стиля различной краской. Чем красочнее опись, равно как и роспись доличного, тем дальше икона от графичности, тем менее выражен в ней момент гравюрный, тем она, значит, далее от рационализма.

В XIV веке опись делается лишь местами и притом ярко-красным цветом, подчеркивая контрастом зеленость санкира. Затем опись темнеет, делается более связной и коричневой, но остается мягкой, живописного характера, а рационализму XVI века соответствует жесткая, словно пером, гравюрного характера опись черной краской. В XVII веке наряду с описью, правда, не такой заметной, появляется отборка (в Греции появившаяся ранее), т. е. серия белильных штрихов вдоль контура, наподобие гравюрных теней. Нужно было сказать еще, что глаза, брови, волосы, борода и усы наводятся составом вроде санкира, но более темным, называемым рефтью. Далее идет плавка лиц, соответствующая в доличном пробелке. Светлые места личного — лоб, щеки, нос — покрываются жидкой краской телесного цвета, в состав которой входит охра или, по-иконописному, вохра; отсюда вся часть иконописания носит название вохрение. Цвет этого вохрения весьма меняется в зависимости от времени и стиля иконы: розовое, заревого оттенка в XIV веке, оно близится к коричнево-оранжевому в XV, буреет и желтеет в XVI, в XVII снова делается архаизированным — розовым, а в XVIII — белым, вероятно, в подражание пудре. Поэтому более правильными являются иные названия вохрения, не связывающие его с определенной краской, но не вошедшие в иконописный словарь, а именно — инкарнат, инкарнация, как передача французского и английского термина (carnation, carnation). Эта первая вохра жидко подбивается смесью, стоящей между нею и санкиром. Подбивка смягчает резкость перехода красок; тут же смесью мумии с охрой или киноварью делается подрумянка лица. Затем наводится вторая охра, тоже плавью; она светлее первой и покрывает первую плавь, подрумяна, часть подбивки. Затем накладывается третий слой в местах самых светлых, называемый иногда оживками. Наконец, повторяется опись черт лица, расчерчиваются волосы, а в местах наибольшей ударности, отчасти све-

товой, отчасти же структурной, делаются белилами тонкие черточки и узкие полоски, называемые первые — движками, а вторые — отметинами; иногда те и другие называются насечками.

В иконах позднейших дальнейшее смягчение красочных переходов достигается тонкой белильной штриховкой — отборкой, но по характеру своему этот прием исключается духом иконописной техники, а необходимость его показывает неумелость мастера дать правильную плавку.

— По-видимому, писание иконы на этом заканчивается?

— Да, если не считать того, что в иконе есть душа ее — надписи. Но именно писание, а не работа в целом, ибо икона олифится, т. е. покрывается особо сваренным растительным маслом, и как процесс этой варки, так и способ покрытия им иконы есть дело большой ответственности и не без профессиональных тайн иконописцев. Так или иначе изготовленная и наведенная, с течением времени олифа получает совсем различный вид. А между тем, большая ошибка современных реставраторов — видеть в олифе только техническое средство сохранения красок и не учитывать ее как фактор художественный, приводящий краски к единству общего тона и дающий им глубину. Я уверен, что для различения стилей характерны и соответственные заолифки. В частности, не раз приходилось наблюдать, как высокая художественная значительность иконы после снятия древней олифы, с ее золотистой теплотою, и покрытия новой бесцветной олифой явно утрачивалось, а икона начинала казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению.

— Вероятно, и кузнь иконы, т. е. оклад, ризу, венчики, цату, ожерельица, убрус и проч., следует понимать как входящую в художественное целое иконы?

— В некоторых случаях, особенно при кузни современной иконы, она несомненно учитывалась иконописцем и не была внешне соединенной с иконою роскошью; самоцветные камни несомненно тоже могут входить в это целое. Но во многих случаях оклад, риза и прочее были лишь внешними украшениями иконы как предмета, как вещи. Золото и самоцветы — слишком сильные средства художественной символики, чтобы пользование ими было доступно второстепенным мастерам 〈...〉

Исторически наиболее тесная связь иконы — с Египтом, и здесь именно зачинается икона, как здесь же возникают основные иконописные формы. Разумеется, этот сложнейший вопрос об историческом происхождении иконописи, в которую влились лучшие достижения художества всего мира, так изложенный, есть только схема; но в краткой формуле такая схема

была бы наиболее правильной. Следовательно, именно египетская маска — внутренний расписной саркофаг из дерева древнего Египта, этот футляр на мумию, сам имеющий вид спеленутого тела с открытым лицом, — есть первый родоначальник иконописи, а также роспись самой мумии, спеленутой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс. Вот древнейшая паволока (и левкас), по которой далее шла роспись водяной краской. Состав склеивающего вещества мне неизвестен, но если бы оно оказалось яйцом, то это не только объяснило бы иконописную традицию, возникновение которой из утилитарных соображений объяснить было бы нелегко, но и глубоко входило бы в теургическую символику египетского искусства, ибо в духе этой религии телесного воскресения было бы вполне естественно покрывать усопшего яйцом — исконным символом воскресения и вечной жизни.

Понятно, что при росписи мумии или саркофага не нужно и не должно было наводить тени, как по причине художественной — поскольку мумия или саркофаг и без того были телесными вещами, — так и по причине символической, ибо умерший входил в царство света и делался образом бога («Я — Озирис» — такова священная формула вечной жизни, надписываемая от лица усопшего), и, следовательно, ему не должно было приписывать никакого ущерба, слабости, затемнения. Почивший, приняв в себя бога, хотя и сохраняя свою индивидуальность, сделался образом божиим, идеальным облаком своей собственной человечности, идеи самого себя, своей собственной духовной сущности. И задачей мумийной росписи было представить именно эту идеальную сущность усопшего, который стал отныне богом и предметом культового почитания.

Иначе говоря, эта роспись должна была акцентировать идеальные черты усопшего, проработать эмпирическое лицо до чистого проявления в нем человечности. Следовательно, это художество мыслилось не как портрет, стоящий рядом с лицом, а как роспись именно самого лица — насурмление и нарумянение его, понимая таковые в хорошем, античном смысле идеализации. Иконописная техника также сводится к последовательно наслояющимся акцентуациям — пробелениям одежд и вохрениям ликов, употребляя эти термины расширительно, и описи или росписи.

Мне думается, иконописные приемы выводятся из задач рассматриваемой росписи мумий, а именно — дать усиленную светолепку лица, которая своею силою противостоит случайностям переменного освещения и потому выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана

светом, но не светотенью; свет же — это не освещение земным источником, а всепронизывающий и формы полагающий океан сияющей энергии. Этого по крайней мере искало египетское искусство. Но дальнейшим шагом к тому же зданию был переход от поверхности деревянного залевкашенного саркофага к таковой же плоскости поверхности доски, причем не без символического знаменования было применено дерево кипарисное — древний символ вечной жизни и нетления.

Иначе говоря, чтобы освободиться и от остатков светотени на расписанной мумии или саркофаге, необходимо было еще далее отойти от материальной формы саркофага как вещи и тверже стать на почву символизма. Это давало художнику средство подняться над изменчивостью и условностью земного света. Как известно, кроме иконы, а отчасти и до иконы, этот же шаг был сделан портретом эллинистической эпохи, который отчасти выбил из прямого пути нарождающуюся икону, внеся восковые краски и иллюзионистические приемы, хотя иллюзионизм этих портретов сочетается с идеализацией, отчасти же приложил кратчайшие пути к чистой иконописи. Возможно, что самый иллюзионизм этих портретов должен быть толкуем не как прямая цель их, а как рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага. Стремясь к символизму и отрешению от непреображенной плоти, эллинистический портрет не решился сразу разорвать с материальной поверхностью саркофага и признал себя вынужденным дать некий живописный ее эквивалент, хотя дальнейшей задачей священного искусства было освобождение и от последнего. Тогда-то и развилась иконопись, первоначально, насколько известно, не чуждая сродства с эллинистическим портретом. А с другой стороны, не следует забывать, что и портрет этот отнюдь не был портретом в нашем смысле: это была, хотя и продвинутая по пути символизма, все та же погребальная маска. Как известно, такой портрет благочестиво писался еще при жизни, но ввиду будущего погребения, а после кончины вставлялся на место лица в саркофаг, расписанный ремесленно, в приблизительном соответствии с видом умершего (пол, возраст, должность, состояние и т. д., т. е. в доличное). Таким образом, эллинистический портрет был родом иконы с умершего, и этой иконе, несомненно, воздавалось культовое почитание. Несомненно, соблюдение этих погребальных обрядов и египетскими христианами, в сознании которых смысл и значимость египетского погребального обряда не только не были ниспровергнуты, но, напротив, получили подтверждение «благою вестью» и бесконечное усиление и углубление. И если все усопшие христиане, «святые», по Апостолу [д], были предметом Культа, то тем более

это относилось к особливым свидетелям вечной жизни, возле останков которых служились всенощные бдения и над которыми совершалось таинство Тела и Крови, питающее в жизнь вечную. Погребальные портреты этих последних естественно выдвинулись в качестве и к о н, разумея это слово суженно.

Спросим себя теперь о метафизике иконы — египетской ли метафизике, дохристианской или христианской,— пока безразлично.

Если роспись мумии прикрывала собою обращенное в мумию тело усопшего, а тело это мыслилось связанным с началом жизни, то можно ли было мыслить эту роспись лица как что-то само по себе, а не в отношении к лицу? Можно ли было в выражении «роспись лица» делать логическое ударение не на безмерно важном, дорогом и священном — «лица», а на второстепенном, наслоенном на первом, и физически и метафизически пустом — «роспись»? Конечно, нет, конечно, указывая на эту роспись, на погребальную маску, родственник или друг покойного говорил (и правильно говорил): «Вот мой отец, брат, друг», а не: «Вот краска на лице моего отца» или: «Вот маска друга» и т. д. Несомненно, для религиозного сознания роспись или маска не отделялась от лица и не противопоставлялась ему, она мыслилась п р и нем и с н и м, чрез свое отношение к нему имея смысл и ценность. Эта маска была не сокрытием покойного, а раскрытием его, и притом в его духовной сущности, более явным, более непосредственным, нежели вид самого лица.

Маска в культе усопших была воистину я в л е н и е м усопшего, и притом уже явлением небесным, полным величия, божественного благолепия, чуждым земных волнений и просвещенным небесным светом. И древний человек знал: этою маскою является ему духовная энергия того самого усопшего, который в ней и под ней. Маска покойного — это сам покойный, не только в смысле метафизическом, но и физическом; он здесь, сам он являет нам свой лик. Иной онтологии не могло быть и у египетских христиан: и для них икона свидетеля была не и з о б р а ж е н и е м, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствовавшим. Так хотя бы потому, что эта онтология есть, прежде всего, выражение факта: икона лежит на теле самого свидетеля, и всякое иное суждение об этом факте, хотя и возможно отвлеченно, при каких-либо особых целях, конкретно, жизненно,— невозможно и было бы противоречием естественному способу чувствовать.

Но, далее, этот физический факт может утончиться и осложниться, причем духовная сущность его не потерпит искажения. Коль скоро сознана онтологическая связь между иконой

и телом, а тела с самим святым, то величина расстояния от иконы до тела, равно как и наличный физический вид самого тела в данный момент, уже не имеют силы, и связь, мыслимая онтологически, не уничтожается значительностью расстояния иконы от останков тела, а также нецельностью этих останков.

Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не изображает святого свидетеля, а есть самый свидетель[e]. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в тот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей. В этот момент живая связь между горним и дольним, т. е. религия, в данном месте жизни распалась, пятно проказы умертвило соответственный участок жизни, и тогда должно возникнуть опасение, как бы это отщепление не пошло далее.

Сергий Булгаков

Икона, ее содержание и границы

Икона Христа изображает Его человеческий образ, в котором воображается и Его Божество. Поэтому непосредственно она есть человеческое изображение, а как таковое, она есть разновидность портрета. И потому в рассуждении об иконе следует сначала спросить себя, что вообще представляет собой человеческое изображение как картина или портрет. Пожалуй, легче сначала сказать, чего он собой не представляет. Он не представляет собой именно того, за что его единственно принимали обе стороны в споре об иконопочитании: натуралистического изображения отдельных частей тела в их совокупности, так сказать, фотографического атласа по анатомии или физиологии [1]. Такое понимание равносильно отрицанию искусства. Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание. В этом смысле и изображение человека,— будем условно называть его *портретом*,— имеет дело, прежде всего, с идеальной формой человеческого тела, с образом человечности, а затем и с индивидуальными чертами, которые мы имеем в данном образе. Портрет есть художественное свидетельство об этом умном образе и его закрепление средствами искусства. Он изображает в этом смысле не лицо, но *лик*, зримый художником, причем это ви́дение лика, прозираемого в первообразе или оригинале, передается не в отвлеченном созерцании, но конкретно, именно показуется как существующий в оригинале. Поэтому и получается его изображение, портрет данного лица. В это портретное сходство поэтому входит одновременно и воспроизведение отдельных черт его наружности,— его волосы, фигура и т. д. (т. е. то, что обычно только и имели в виду иконопочитатели), но вместе с его духовным ликом. Было бы ошибочно думать, что сходство заключается в волосах, носе и бородавках,— оно простирается гораздо глубже. Главное отличие человека от всех вещей этого мира и даже от существ мира животного за-

ключается в том, что он духоносен, его тело есть сосуд, а вместе орудие и форма живущего в нем духа, и это единство духа и плоти нераздельно. Нельзя изображать человека помимо этой его духоносности. И поэтому рассматривать портретное изображение лишь как воспроизведение членов человека и их положения, как понимали обе стороны в споре об иконах, значит не только уничтожать искусство, но и в существе отрицать икону. Нельзя рассматривать тело только как мясо и кости, отдельно от живущего в нем духа: без него оно даже и не существует как тело. Оно есть не только нераздельное от него вместилище и орудие духа, но оно есть и его образ. Тело всякого человека есть нерукотворная икона его духа, а изображение человека, его портрет есть искусственная, рукотворная икона этой иконы. И в ней изображается не только тело, но и дух, живущий в теле, или, что то же, видимый телесный образ невидимого духа и его состояний. Разумеется, именно в этом видении *лика* в лице и даже в личине, и в свидетельстве о нем в образе и заключается задача искусства [2]. И в этом смысле между фотографией, как бы ни была она совершенна, и художественным портретом, как бы он ни был несовершенен, существует качественная разница [3].

Таким образом, про человеческий портрет можно сказать словами Ареопагита, что «икона есть видимое невидимого», ибо в ней изображается живущий в видимом теле невидимый дух. Но отсюда проистекает и основная *апория* портрета, намечающая его границу, которая проходит притом в двух направлениях. Во-первых, каждый портрет есть изображение определенного индивида, в своей индивидуальности отличающегося от всего человечества, как некий личный и неповторимый его modus; но и в то же время он есть икона человечности вообще, ибо человек есть родовое существо, и в каждом из индивидов живет род. Апория здесь состоит в невозможности точно уловить и передать это соотношение и внутреннюю грань индивида и рода и отсюда в невольном и неизбежном преувеличении той или другой стороны. Во-вторых, каждый портрет есть икона иконы, искусственное воспроизведение нерукотворного природного образа духа, каковым является тело. В какой же степени изобразим дух? Даже и тварный, человеческий дух, имеющий все же божественное происхождение, как вдунутый из уст Божиих, в богоподобии своем имеет неисчерпаемую глубину и не исчерпывается ни одним из частных откровений своей жизни. Следовательно, и всякая из природных икон его, будучи каждая истинна в своей иконности, является тем не менее неадекватной и неисчерпывающей. Один и тот же дух открывается в разных своих состояниях и, следовательно, в разных обра-

зах: в детстве, в юности, в старости, в падении и восстании, в упадке и подъеме [4]. И даже отвлекаясь от различия в проникновении художника в духовную реальность, в портрете остается неизбежной одномоментность и потому односторонность. Он всегда есть pars pro toto[a], запечатлевая лишь *одно* из явлений феноменологии духа, которое он принимает за адекватный образ этого духа. А отсюда следует неизбежная *относительность* всякого портрета, а потому и принципиальная их множественность. Человек в жизни своей являет неисчислимое количество икон своего духа, развертывая бесконечную кинематографическую ленту его феноменологии. Так и всякий портрет, как бы он ни был совершенен, не является единственным и исчерпывающим, не есть прямая икона целостного духа, как такового, а лишь одного из его проявлений. Однако целостный дух ощутим в каждом своем проявлении, ибо он неделим. Поэтому всякая икона, имея частное значение, сохраняет в то же время и общее [5].

Отсюда проистекает следующая замечательная черта портрета: всякий портрет нуждается в *именовании*. Портрет безымянный, даже при величайшем портретном «сходстве» (которое, конечно, относится лишь к одному определенному моменту жизни и улетучивается от времени в силу изменчивости ее), еще не имеет в себе последней закрепляющей точки, которая дается именем: лишь оно довершает, удостоверяет, а потому и само *входит* в качестве изобразительного средства в изображение. Именование *соотносит* образ с оригиналом, икону с первообразом, оно *присоединяет* данную икону к многоиконному духу. (Подобным образом и самое имя дается его носителю, который до этого наименования был многоимянен или безымянен.) В имени выражается самая индивидуальность,—дух, живущий и раскрывающийся как *субъект* своих состояний, во всех них присутствующий и ни с каким из них не отожествляющийся, ибо ими не исчерпывающийся. Имя есть в этом смысле иероглиф личности, ознаменование невидимого в видимом, а икона есть, в известном смысле, иероглиф одного из состояний этой личности, ее самооткровений. Именование же иконы означает ее включение в число явлений этого духа, которых может быть неопределенное множество. Поэтому одно и то же имя дается различным и многим портретам одного и того же лица, причем все они нанизываются на него, как на нитку, или же связуются им как бы в общей кинематографической ленте. Конечно, портрет-икона должен иметь свою собственную убедительность и прежде именования, независимо от него. Он, хотя и при неизбежной односторонности, свидетельствует о своем оригинале: в нем содержится действительная pars pro

toto, потому что душа неразделима и едина. Но в то же время остается и это неустранимое различие между частью и целым. Поэтому мы не чувствуем себя успокоенно и удовлетворенно, пока изображение не получило имени, которое есть икона самого субъекта как носителя всех своих состояний [6] и, следовательно, оригинала всех своих икон.

Теперь обратимся непосредственно к иконе Христа. В некоторых отношениях она не отличается от человеческой иконы вообще. Как и последняя, она есть человеческий образ, в котором открывается живущий в ней дух. В частности, отдельные иконы Христа изображают или отдельные события Его земной жизни (например, иконы праздников, разные изображения евангельских событий), или Его образ, соответствующий портретному изображению вообще. Но, конечно, те общие границы, которые имеют силу в отношении ко всякой иконе, здесь получают особенную силу. И это относится, прежде всего, к изображению самого тела, человеческого естества Спасителя. Он явил собой совершенного человека, показал истинный образ человечности. Можно сказать, что Его тело есть *абсолютное* (в смысле совершенства) человеческое тело. Но всякое совершенство трудно изобразимо для человеческого искусства, которое располагает лишь относительными средствами, так сказать, светотени и для передачи индивидуальной формы пользуется деформацией. Ибо индивидуальность в нашем грешном мире непременно есть и деформация, относительность, некоторое уродство, дефективность в одном отношении и чрезмерность в другом, диссонанс, ждущий разрешения. Помощью гармонии диссонансов индивидуальное тело только и становится изобразимо. Но тело Спасителя в этом смысле *не* индивидуально, потому что оно *все*-индивидуально, или *сверх*-индивидуально, или абсолютно-индивидуально. В его свете нет теней, в его гармонии нет диссонансов, в его типе нет деформации, и потому обычные изобразительные средства искусства здесь изнемогают. Тем не менее человеку, в данном случае художнику, дано иметь свое видение Христа, и он ищет Его образа (может быть, и вообще-то ничего другого не ищет — сознательно или бессознательно, — изобразительное искусство). Как все-индивидуальность, лик Христов, хотя и не равняется никакой отдельной индивидуальности, однако, все их в Себе содержит, или наоборот, в каждом человеческом лице в силу человечности его имеется причастность к человеческому лику Христову (почему и можно сказать, что в сущности весь человеческий род в человечности своей имеет один лик, все-лик Христов). Этим и открывается возможность подхождения к человеческому изображению Христа, хотя оно и остается заведо-

мо неадекватно, неизбежно принимает личную, психологическую окраску [7], но тем не менее оно в каком-то смысле своей задаче соответственно. Поэтому образ Христа всегда стоит перед глазами искусства. Его пишут как верующие, так и неверующие (и, быть может, психология неверующих живописцев более наглядно свидетельствует [8], как глубоко в душе человека заложен этот образ). Ища истинный образ *человека*, художник невольно находит в этой человечности Христа [9]. Поэтому и античное религиозное искусство, поскольку оно являло прекрасную человечность, бессознательно творило икону Христову до Христа, и здесь оно становится в параллель с древней философией, как христианство до Христа.

Таким образом, Христос в человечности своей может быть *изображаем*, как Он видим человеком чрез разнообразные субъективные призмы, хотя Он и *не изобразим* в истине и славе Своей, ибо для этого изображающий должен быть не только подобен и сроден, но и равен изображенному. Однако для обоснования искусства достаточно одной этой *изображаемости*, если и чрез нее луч Христовой человечности может быть явлен хотя бы только в отражении, как он скользит на всех вещах и светится в ликах святых Христовых, ибо святые и в индивидуальном образе своем имеют нечто от лика Христова (об этом ниже). Но икона Христова есть не только изображение Его совершенной человечности, но и Его Божественного Духа, икона самого Божества. Мы уже знаем, что человеческое тело вообще не может рассматриваться отдельно от духа, которого оно является вместилищем, образ тела есть и образ духа. Поэтому и икона Христова есть не только образ Его человеческого тела, каковым ее почитали иконоборцы, но и икона Его Божества (чего не уразумевали до конца и иконопочитатели, видевшие в иконе Христовой лишь образ Его человечности, точнее, даже только одного Его тела). Именно в этом пункте предельно заостряется проблема иконы: как может и может ли быть изображено Божество?

Бог нам открывается,— многочастно и многообразно,— словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и «с человеки поживе», может быть и *изображаемо*, хотя, разумеется, никогда не может быть адекватно, совершенно изображено. Однако это условие и не требуется для *изобразимости*: для последней необходимо, чтобы изображения воплощенного Слова, иконы Христовы, были *не пусты*, имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а, следовательно, и некоей человечности Бога. Отсюда следует, что *Бог*

изобразим для человека в этой человечности Своей. Поэтому истинный и полный постулат иконы Христовой состоит в том, чтобы дать не человеческий только образ Христа, так сказать, историческую картину-портрет, подобно другим изображениям великих людей и исторических деятелей, на что притязают мирские художники, верующие и неверующие, но и образ, в котором отобразилось бы Божество Христово. В иконе изображается Богочеловек. Но эта задача уже выводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе эти области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, т. е. на почве *церковной*. Таким образом возникает иконопись как *церковное искусство*, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом [10]. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых — иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения).

Отсюда следует и еще одна черта иконописи. Как *церковное* искусство, оно живет не только в общей традиции искусства с его школами и вообще художественным преданием, но и в церковном предании, которое выражается объективно в иконном каноне. Что же такое этот канон? Сначала следует отвергнуть его ложное, извращенное понимание. Канон («подлинник») содержит в себе, прежде всего, начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера. Эти цензурные требования изменчивы, соответствуя характеру эпохи и уровню церковного развития. Разумеется, не в этом состоит канон как церковное предание. Он содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство *соборного* творчества Церкви в иконописи. В каноне содержатся как видéния, т. е. определенного содержания «образы» («изводы») икон, так и вúдения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок. Это есть как бы сокровищница живой *памяти* Церкви об этих видéниях и виде-

ниях, *соборное ее вдохновение*, и, как таковое, оно есть вид церковного предания, существующий наряду с другими его видами (как-то: святоотеческая письменность, литургическое предание и под.). На этом основании освященная преданием икона является по-своему столь же авторитетным источником богомудрия, как и другие, вышеназванные, поэтому и богословие, ища опоры в церковном предании, имеет право и обязанность обращаться и к этому источнику.

Как и все вообще церковное предание, иконный канон не должен быть понимаем как внешнее правило и неизменный закон, который требует себе пассивного, рабского подчинения, почему и задача иконописца сводится лишь к копированию подлинника. Такое «старообрядческое», законническое понимание канона, во-первых, неисполнимо, а, во-вторых, ложно. Оно неисполнимо и утопично, потому что копирование (если только оно не является ремеслом, которое вовсе не есть копирование, а лишь более или менее грубое искажение или даже пародирование) есть художественно-творческий акт, в котором копирующий воспроизводит в себе, оживляет и вместе вживается в творчество мастера. Потому и художественное копирование есть творчество, отмеченное печатью индивидуальности. Возьмем для примера Троицу Рублева. Конечно, она может быть художественно повторяема, но это и будет, строго говоря, не копия, а нахождение современными средствами и в современном сознании однажды найденного мастером. Разумеется, искусство, которое может соглашаться и находить для себя достойным и даже важным такое повторение в свободном и искреннем творческом акте, не может унизиться до того, чтобы себя одним лишь таким повторением ограничить и исчерпать. Оно этого даже просто и не может, потому что природа искусства есть творческая свобода, а не копирование, которое для него, если и возможно, то также лишь в качестве проявления этой свободы. Оно движется непрестанно, ибо живет. Превратить искусство в одно лишь копирование невозможно, истинное же копирование произведений искусства для неискусства, для ремесла не дано. Таким образом, единственным ресурсом старообрядческого отношения к иконному оригиналу является лишь цветная фотография. Конечно, она получает теперь весьма важное значение для истории искусства и его популяризации, но она не может стать заменой иконописи. И во всяком случае явилось бы явным свидетельством всей утопичности старообрядческого отношения к иконе, если бы оказалось, что оно замыкает все возможности иконописания в фотографическое воспроизведение некоторых, допустим, классических подлинников. Это было бы вместе с тем и идолопоклон-

ством по отношению к этим подлинникам, которые одни только якобы обладают качеством иконности. Но ограничивать задачу искусства простым копированием существующих подлинников, кроме того, и религиозно ложно, ибо этим извращается идея церковного предания. В частности, в том, что касается религиозного *содержания* той или иной иконы, то уже история иконы свидетельствует, что в Церкви существует своеобразная *жизнь* иконы. В этой жизни одни темы, или изводы, икон известного содержания выносятся на поверхность, другие выходят из употребления, но во всяком случае возможное содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным или не допускающим изменения или приращения. В частности, достаточно указать, что уже прославление новых святых приносит новые иконы. То же самое делает прославление новых чудотворных икон, не имевших дотоле известности и распространения. Далее важно установить и то, что, хотя наличие икон известного содержания в Церкви служит уже свидетельством церковного предания в пользу известной церковной достоверности и авторитетности их содержания [11], тем не менее принципиально возможны,— да и непосредственно возникают,— *новые* иконы *нового* содержания. Жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее, и всегда равно движима Духом Святым. И если духовные видения и откровения, засвидетельствованные в иконе, возможны были раньше, то они возможны и теперь, и впредь. И это есть лишь вопрос *факта*, проявится ли творческое вдохновение и дерзновение на *новую* икону. Разве не было таким же дерзновением деяние преп. Андрея Рублева, который начертал на иконе свое видение Св. Троицы [12], коснувшись тем самым самого сокровенного и священного предмета христианской веры? Разве не была подобным же вдохновенным дерзанием икона Св. Софии Новгородской или разные космические иконы Богоматери? Заранее старообрядчески запретить новые иконы означало бы просто умертвить иконопись (и косвенно поощрить либо идолопоклонческое, либо ремесленное отношение к иконе). Но даже оставляя в стороне вопрос о возможности *новых* икон, следует помнить, что и старые иконы неизбежно пишутся всегда *по-новому*. Дело в том, что типы или подлинники суть лишь абстрактные схемы, для которых, хотя и имеются художественные образцы, но, конечно, не бесспорного или, по крайней мере, не единственного типа. А в искусстве имеет значение не только *что*, но и *как*. Исполнение данного типа или подлинника, если оно не есть внешне-ремесленническое, но религиозно-художественное, является *творческим* его восприятием, самостоятельной трактовкой, а чрез то вариантом или изменением,

и притом, что всего важнее, даже не намеренным, но непроизвольным и неизбежным. Канон есть не внешний закон, который здесь и невозможен, но внутренняя норма, которая действует силой своей убедительности и в меру этой убедительности. В этом иконописный канон не отличается от всего церковного предания, которое также не есть внешний закон, но творчески живет, непрестанно обновляясь и обогащаясь в этом обновлении. Так же живет и иконописный подлинник. Так как и он не есть закон, но соборное ви́дение, то в это соборование включается и всякий член Церкви, который относится к подлиннику не с самочинием, но творчески. И чрез накопление этих бесконечно малых изменений возникают новые подлинники, осуществляется жизнь предания в иконном каноне [13].

Канон имеет еще значение для соблюдения того аскетизма в иконном изображении, которому противоречит натурализм (так называемое фряжское письмо). Стиль иконы таков, что он диаметрально противоположен идеалу апеллесовских яблок [a], изображению самой непосредственной телесности (к чему странным образом сводят икону отцы-иконопочитатели). В иконе не должно быть ничего действующего на чувственность или даже только вызывающего образы чувственного мира. Хотя икона есть мыслеобраз мира и человека, но он берется настолько за-мирно, что иконное изображение для чувственного восприятия оказывается абстрактно-схематичным, засушенным, мертвым. В нем не слышится голосов этого мира и нет его ароматов. Мы находимся здесь в бледном царстве Гетевских «матерей» (вторая часть Фауста), как бы в ином, горнем мире с разреженным воздухом. Это не мешает, а вернее даже содействует идеальному реализму иконы, а также и высокой художественности ее символики, композиции, ритма, красок. Но все эти образы плотского бытия, так сказать, дематериализованы, взяты как бы вне их осуществления в плоти мира. И в этом главное отличие и даже противоположность православного иконного письма (а также и его художественного прототипа в египетской иконографии и античной скульптуре) от западного натурализма ренессанса. Отсюда же и личные изображения, утрачивая портретный характер, превращаются в «подлинники». В этом состоит и отличие религиозной картины из жизни Христа от его иконы [14].

Тем не менее наличие и оправданность канона свидетельствует о том, что икона Христа (а далее, по связи с ней, конечно, и другие иконы) есть не только творение искусства с индивидуальным его характером, но и узрение церковное с его соборной природой, в которой личность не умирает, но включается в высшее соборное многоединство Церкви. Поэтому мо-

жно в известном смысле сказать, что икона Христа, хотя она и пишется отдельным художником, собственно принадлежит Церкви. Эта принадлежность раскрывается с новой стороны в освящении иконы.

---

[1] Помимо многочисленных (отчасти приведенных выше) суждений в святоотеческой письменности, в апологии иконопочитания, читанной на шестом деянии VII Вселенского собора дьяконом Епифанием, мы также читаем: «икона подобна первообразу не по существу, а только по напоминанию и по положению изображенных членов. Живописец, изображающий портрет какого-либо человека, не домогается изобразить душу» (Д. 223).

[2] Поэтому, конечно, совершенно неверно только что приведенное суждение, высказывавшееся на VII Вселенском соборе, что «живописец, изображающий портрет какого-либо человека, не домогается изобразить его душу». Насколько же это верно, то он просто не художник.

[3] Фотография может иметь значение для художника как восполнение непосредственно видимого человеческим глазом, а, сверх того, может включать в себя и художество, выражающееся в умелом взятии, так что само фотографирование оказывается особым художественным средством, как бы палитрой и кистью в руках умелого мастера. Противопоставляя фотографию искусству, мы имеем в виду отличить пассивно-отобразительное, натуралистическое воспроизведение моментального состояния предмета активно-созерцательному его видению и изображению.

[4] В этом смысле и про тварный, человеческий дух можно сказать, что он имеет усию и энергии, между собой отличающиеся, но и тожественные.

[5] Здесь напрашивается на сопоставление, как совершается откровение Божественного и тварного духа. Божественный дух имеет абсолютную и адекватную икону своего существа, — это есть Божественная София. Совершенному духу свойственна полнота и актуальность жизни при совершенной ее неподвижности и неизменности. Это есть actus purus[6], который принадлежит вечности. Напротив, всякий тварный дух в жизни своей раскрывает себя самого в своем богоподобии в бесконечном процессе, становлении, и поэтому всему его бытию присуща софийность и непрестанное ософиение, однако же не сама София в неизменной вечности своей.

[6] Развитие этой мысли относится уже к учению об имени, к богословию имяславия. Философские основы имяславия изложены мной в специальной работе об имени вообще и об Имени Божием (рукопись)[a]. См. первую главу исследования по-немецки в: Festgaben an Mazaryk 1930: Was ist das Wort?

[7] Из истории иконографии известно, что лик Христов в иконном изображении принимает, например, национальные черты, даже если они и не выражены внешне и грубо: есть образы греческого, русского, западного (и в нем итальянского, немецкого, голландского и т. д.) типа.

[8] Ср., например, признания Крамского о том, как он писал своего «Христа в пустыне».

[9] Эту черту лика Христова — Его всечеловечность, и в этом смысле как бы ординарность и безличность, в действительности же показующую глубину и содержательность каждого лица, выразил Тургенев в своем замечательном стихотворении в прозе «Христос».

[10] Этого не разумеют иные художники, которые, владея мастерством, легко берутся за иконописание, не задаваясь мыслью о религиозной стороне этого дела. И еще более этого не разумеют многие православные, которые при полном отсутствии художественного мастерства, воодушевляясь лишь благочестием, берутся писать иконы (хотя им в голову не могло бы прийти взяться за картины в виду их полной художественной беспомощности). К этому присоеди-

няется еще ремесленное изготовление икон «богомазами» разного типа, которое, удовлетворяя потребностям масс, представляет собою тем не менее бич для иконописания как искусства. Этим и объясняется тот *кризис иконы*, который наступил во всем мире и в России еще задолго до революции. Икона *как творчество* есть самый высокий и трудный род церковного искусства — вот что надлежит одинаково ведать и беспечным художникам, и ремесленным богомазам.

[11] Однако церковные деятели, к сожалению, умеют не считаться с этим, если те или иные иконы не соответствуют их предубеждениям. Явный пример этого мы имеем в отношении влиятельных церковных кругов к древним и чтимым, во всяком случае облеченным авторитетом церковного предания, иконам Софии-Премудрости Божией среди современных софиеборцев.

[12] Известно, что икона Св. Троицы Рублева тем отличается от сродных икон этого типа, что в ней устранены фигуры Авраама и Сарры, принимающих и угощающих трапезой своих неведомых посетителей. Таким образом, то, что было скорее изображением одного эпизода из ветхозаветной истории, у преп. Андрея стало открытой и дерзновенной иконой Пресв. Троицы. На этом примере, может быть, всего нагляднее можно увидать, каким образом иконописец, считаясь с традицией, в то же время ее творчески изменяет, а тем самым он своим творчеством влагается в церковное предание. То, что изначала могло явиться смелым новшеством, для нас сейчас является уже каноном, правильное отношение к которому сам преп. Андрей установляет своим собственным примером, впрочем, не единственным. Археологический очерк об иконах Св. Троицы см. в издании Seminarium Condacovianum [II]: Н. Малицкий[r]. К истории композиции ветхозаветной Троицы. Прага, 1928.

[13] За пределы нашей задачи выходит ближайшее раскрытие смысла иконного канона с его художественной (композиционной и живописной) стороны, и некоторых основных черт иконного письма (отсутствие третьего измерения, обратная перспектива и пр.). Этот предмет еще ждет своего компетентного религиозно-художественного исследователя, который бы раскрыл религиозный смысл художественной символики иконы, ее, так сказать, феноменологии и языка. До сих пор эта задача заменялась или истолкованием богословского содержания иконы, или старообрядчески-эстетическим их регистрированием, или же археологией.

[14] С точки зрения дематериализации, устранения всяческого натурализма в иконе специфические трудности существуют для скульптурных изображений, которые принципиально могут быть допустимы на основании общих определений VII Вселенского собора и издревле преобладают в практике западной Церкви, хотя никогда не были исключены из употребления и в Церкви восточной, в православии. Уже начать с того, что скульптура во всяком случае имеет дело с тремя измерениями, от которых иконопись освобождается плоскостным изображением. Вместе с тем самая осязательность форм уже натуралистична, и эта черта усиливается еще, когда статуи облачаются в одежды. Однако, и скульптура, не утрачивая своей трехмерности, может находить в своих художественных средствах возможность идеализации образов, которая освобождает их от плотяности натурализма. Это мы имеем по-своему уже в античном искусстве, еще более в христианском искусстве средних веков, и, конечно, это не остается исключено и для современности.

Николай Андреев

О «деле дьяка Висковатого»

⟨...⟩ Если «дело Висковатого» в какой-то мере и определяется в своем содержании мотивами, не имеющими прямого отношения к существу возникнувшего иконографического спора, все же нельзя отрицать, что Висковатый выдвинул ряд важных и ценных соображений по поводу русской иконописи и — каковы бы ни были истинные причины его выступления — обнаружил большую эрудицию и, по нашему мнению, ясное понимание духа и смысла церковной живописи. Не претендуя на самостоятельность в решении иконографических вопросов, попытаемся наметить конкретные тезисы идейного содержания «дела» и установить, в чем был прав и в чем ошибался каждый из споривших на соборе 1553—1554 года [1].

Из вступления («второго») [2] к «делу» нам известно, что одним из главнейших сомнений дьяка была мысль о недопустимости изображать «невидимаго Божества и безплотных» [3]. Висковатый предлагал начало Символа Веры писать на иконе словами: «Верую в единаго Бога Отца, вседръжителя, творца небу и земли, видимым же всем и невидимым» [4]. Дьяк полагал возможным только со следующего члена Символа Веры «писати и въображати по плотскому смотрению иконным писмом: «И во единаго Господа Иисуса Христа сына Божия» и прочая до конца» [5], т. е. дьяк восставал против изображения Бога Отца, соглашаясь в то же время на иконное изображение Иисуса Христа в человеческом виде и всех, кроме первого, членов Символа Веры.

В своей «записке», к которой мы теперь переходим, Висковатый развивал и аргументировал это главное свое положение рядом ссылок и доказательств, сомнения свои расширил он новыми мыслями, касающимися различных деталей и частностей современной ему иконографии.

Прежде всего дьяк возбуждал вопрос о незаконности писа-

ния иконных изображений по пророческим видениям: надо, полагал дьяк, «писати Данилово видение в словах, как видел, а особо бы слов не писати, как и иных пророк видения» [6]. Ссылаясь на VII Вселенский Собор в Никее, разбиравший иконоборческую ересь, Висковатый напоминал о каноничности установления вообще иконного почитания «не токмож Христов икон, рекше образу, но и пресвятыя владычицы нашея Богородицы и всех святых священным въображением» [7]. Изображение Христа должно быть при этом воспроизводимо «по человеческому образу» [8]. Висковатый напоминал, что и у Дамаскина и в Синодике говорится о двойной природе Христа, которая «в существе разное, и того създанное и несъзданное, видимое и невидимое, страдалное и нестрадалное, описанное и неописанное» [9]. По мнению дьяка, символическое изображение Христа в виде агнца следует заменить плотским (т. е. реальным, историческим) изображением Спасителя: «Агнец предан быс в образ истиннаго Христа Бога нашего, а не подобает почитати образа паче истинны, и агньца на честных иконах писати перстом предтечевым показаема, но самого Христа Бога нашего, и шаровными писании по человеческому образу написати...» [10]. Висковатый ссылками на Дамаскина и на Синодик обосновывал правильность своего взгляда на человеческую природу Христа, который «существом по истине человек быс, ходиж по земли, и с человекы поживе, чюдотворие приа, распяс, въскресе, взыде и все по истинне быс, и виде человекы, и писас на памят нам и учение» [11]. По мнению Висковатого, пророческие видения, как и вообще всякие символические изображения, не должны быть воспроизводимы, так как, во-первых, иконы имеют целью напоминать о Христе тем, которые «не видят книг» [12], т. е. неграмотным — значит, иконы должны быть наглядны и исторически правдивы; во-вторых (и это главное), «потому, что все (пророки) не едино видение видеша, ни существа, но славы» [13]. Поэтому Висковатый с неодобрением относится к изображению Христа в Давидовом образе, т. е. царском, и «в доспесе», как, по мысли дьяка, исторически нереальном. Возвратившись к этому пункту своих суждений несколько дальше, Висковатый обосновывал свое соображение тем, что в «Давидове образе» пророки не видели Иисуса Христа, но только евангелисты повествовали о происхождении Богородицы «от семени Давидова», называя Христа — «сыном Давидовым, сыном Авраамлем» [14].

Недопустимое своеволие видел дьяк и в изображении «Духа Святаго особьна стояща во птичи незнаеме образе, кроме отчаго исхождения и Предтечева сведетельства» [15]. Висковатый заметил, что «и о сътворении Божии писали иные многие писма,

и аз мнел, что то исписано кромѐ свидетельства»[16]. И дьяк заявлял, что «того для мнел есми и говорил: От кого такову власть взяли, чтоб сказали и изсвидетельствовали»[17]. Висковатый считал, что необходимо, чтобы «одьним образцомь писали, чтобы было несъблазнено, а то в одной паперти убо одна икона, а в церкви другаю, тож писано, а не тем видом»[18].

В дальнейшем Висковатый приводил несколько деталей, подмеченных им в новых иконописных изображениях, деталей, несогласных с православной иконографической традицией. Опираясь на Октоих, восьмой глас, в крестовоскресном каноне, где написано в шестой песне, в первом стихе: «Длани на кресте распростер»[19], Висковатый высказал мысль, что изображение распятого Христа со сжатыми руками — «мудрование суетное»[20], так как в такой детали видел дьяк выражение мысли, что Иисус Христос был просто человек и не очистил своими крестными страданиями человечество от грехопадения.

Протест Висковатого вызвало также то, что на одной из икон («Почи Господь в день седьмый от всех дел своих») «тело Господа нашего Иисуса Христа» — «херувимскыми крылы покрыто»[21]. Дьяк видел здесь просто «Латынскые ереси мудрование»[22]. Он сообщал, что «слыхал есмя многажды от Латын в разговоре, что тело Господа нашего Иисус Христа укрываху Херувими от срамоты»[23]. Висковатый вспоминал, что «греки его пишють в порътках»[24], но считал это неверным, т. к. «он порътков не нашивал, и аз того для о том усумневаюс, а исповедаю, яко Господь нашь Иисус Христос нашего ради спасения принял смерть поносную и волею претерпел распятие, а от укоризны не укрывался»[25]. Иначе говоря, Висковатый в данном случае, в последнем своем утверждении, проявлял уже полную свободу суждения, подвергая критике самую греческую традицию изображения Распятия.

Смущало Висковатого также и то, что, изображая «сотворение небеси и земьли», Христа иногда «пишуть ветхыи деньми», иногда же «в Ангельском образе»[26]. Висковатый считал, повторяя свою мысль вторично, что изображать Иисуса Христа можно только в исторически-реальном типе, потому что он виден «нами в плотском смотрении»[27]. Приведя слова Иоанна Богослова: «В начале бе Слово...», Висковатый, по-видимому, хотел этой цитатой подтвердить свое выше выставленное положение о недопустимости изображения Бога и бесплотных, о нежелательности писать иконы на темы, в которых возможно проявлять «свое мудрование», т. е. для которых нет конкретных исторически-реальных прототипов.

Вызывало протест дьяка и то обстоятельство, что в алтаре «жрътовник зделали у Благовещениа»[28] такой же величины,

как и престол. Висковатый видел здесь проявление недопустимого свободомыслия: «и о том велми ужасаюся, яко меншая з болщим уровняют, и было бы в равенство, на одно бы все съвръшилос»[29]. Впрочем, Висковатый, кроме этого идеологического мотива своего протеста по данному пункту, выдвигал также затем мнение более церковного характера, хотя и не освобожденного совершенно от власти идеологической догмы. «И боюс наипаче,— писал дьяк,— иж в всех христианскых монастырех нигде не видим жрътовника так зделана, но зрим око православия, съборную церковь Богородичну Московьскую, зделан в ней жрътовник по общему уложению всех церквей православнаго закона»[30]. Одного из пунктов своих сомнений Висковатый не решился даже и формулировать и только обратил на него внимание собора: «А о святем дусе так видима, как на Василиеве иконе Мамырева, и помянути ужасаюся»[31].

Все эти свои положения, которые мы здесь собрали и изложили в сжатом виде, в существеннейших чертах, Висковатый стремился обосновать бесконечными громоздкими цитатами, выбранными, однако, с большой продуманностью и осторожностью и клонящимися к защите одной основной идеи: о необходимости исторически-реальных изображений на иконах и борьбе с мистико-дидактическим направлением иконописи[32].

Уже заключая свое пространное изложение, Висковатый заявил: «И о том, государь, была вся ревность моя, иже по человечьскому смотрению образ Господа Бога и Спаса нашего Иисус Христа, и пречистые его матери, и святых угодивших его образы сняли, и в то место поставили своя мудрованиа, тлъкующе от приточ, и мнес, государь, мнит, что по своему разуму, а не по божественному писанию»[33]. В этой мысли укреплял Висковатого тот факт, что «в полате в середнеи государя нашего написан образ Спасов, да тутож близко него написана жонка, спустя рукава кабы пляшет, а подписано над нею: блужение, а иное ревность, а иные глумления»[34].

Митрополит Макарий, к схематическому изложению ответов которого мы сейчас переходим[35], на первое устное и, как видно из выяснения содержания записки дьяка, основное заявление Висковатого о недопустимости изображать «невидимаго божества и безплотных» отвечал резко и загадочно: — «Говоришь, де, и мудрьствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь Галатскых еретиков, не повелевают невидимых бесплотных на земли плотиу описовати, а живописции невидимаго божества не описуют, а пишют по пророческому видению, и по древним образцом, по преданию святых апостол и святых отець»[36]. Резкость митрополита легко объясняет-

ся досадой на смелость дьяка, вторгавшегося (и, как показывалось выше, не с одним только религиозным воодушевлением) в чуждую и запретную для мирян область, в которой «не велено вам о божестве и о божиих делех испытовати» [37]. Но совсем трудно понять историческое обоснование ссылки митрополита на «галатскую ересь», т. к. невозможно решить, о какой действительно существовавшей ереси говорится в реплике митрополита [38].

Ответы митрополита на письменно изложенные сомнения Висковатого носят уже более конкретный и обстоятельный характер, хотя, как будет видно из дальнейшего, во многом окажутся и спорными и просто туманными,— быть может, для самого митрополита теоретически неясными.

Касаясь мысли Висковатого о недопустимости изображения на иконах пророческих видений, митрополит указал, что «мы приахом церковь божию по церковьному древнему преданию святых апостол и святых отець с теми святыми образы, якож ес писано в великом царьствующем граде Москве» [39]. Изображения Саваофа, пояснял митрополит, уже имелись в Москве и прежде — в церкви Пречистыя Богородицы честного и славного Ея Успения: «на иконе пречистые похвалы написан образ Господа Саваофа у Христова образа над главою, а та икона писмо Греческое от древних лет» [40]. Кроме того, митрополит указывал, что «в том же храме пресвятыя Богородицы в другом верьсе в лобе написан образ Господа Саваоф» [41], который (в подлиннике здесь было неразборчивое место, но по смыслу получается согласованность) «взял царь и великий князь в великом Новеграде в Юрьеве монастыре, а писмо Корсунское, а как принесена из Корсуни, тому лет с пят сот и боле» [42]. Затем и «в велицем Новеграде, в соборной церкви неизреченныя премудрости Божиа, святыя Софеи, на стенах образ господа Саваофа, писан же и вне церкви за олтарем» [43]. Опять митрополит подчеркнул, что «подписана та церкви иконописцы Греческими свидетельствованными» [44].

Уже на этих примерах обнаруживается стремление Макария ссылаться, в оправдание новых икон, на греческую традицию, на давность образца, причем вскрывается не совсем, по-видимому, точное различение митрополитом иконописных типов.

Свидетельства русских церковных памятников подкрепляет митрополит и современным ему рассказом старцев, пришедших «из Святыя Горы, а з Рускаго монастыря, от святого великомученика Пантелеймона старец Еуфимей, иконик, да священноинок Павел, сам пят с товарищи», что «в Святей Горе дватцат монастыреи с одним болших, и у всех святых церквеи не-

мощно тому быти, где б не писан образ господа Саваофа, или святыя Троицы, и на стенах и на иконах, якож, де, и в нашем монастыре болшая церковь святого великомученика Пантелеймона о трех версех, и в болшом верху написан образ господа Бога Саваофа в белах ризах, и круг его небо, и по небу звезды, и около круг неба писаны ангели, стоячии в пестрых ризах, и межю ими писаны шестокрылная телеса их 4 крылма, а две... крыла простерта, точию има ноги наги до колену, и руки их наги до локтя, простерты, и в руках имущи хоругви красны четвероуглены, и на них писана слова подпис: «Свят, свят, свят господь Саваоф», и долу ниже их писаны пророцы стоячие, и прочии святыи писаны по чину церковному, а святая Троица писана во алтаре на стене, а Софея, святая премудрость божиа, писана над северными враты, а праздницы владычни и прочии святии писаны по обычаю церковному. А в другом верху написан Еммануил седячеи и круг его серафими, а в третием верху воплощение пречистыя Богородица во облаце, и круг ее писаны ангели, держащес руками за облак, а в паперьти великих врат написан образ господа нашего Иисуса Христа, седячеи на престоле, велми чюден и страшен, и четыре евангелисты, и над ним написан образ господа Саваофа в белах ризах, и власы имея седи, и круг его писаны херувими. А как та святая церковь подписана, боле дву сът лет от древних живописцов Греческых, и после того тот большеи живописец в Цареграде и в патреархох был»[45].

Характерно, что серьезное внимание обратил митрополит на детали выражений Висковатого и сразу перешел к критике его фразы, что поклоняются «честному кресту», «на нем же животворивое распростерто быс слово»[46]. Митрополит основательно указал на неточность такого выражения: распинается не «Бог Слово», но «плоть Бога Слова». При этом ссылался митрополит на слова Иоанна Дамаскина: «Бог Слово явися плотию роду человеческому»[47], и на правила седьмого вселенского собора: «Тако бо честному кресту покланяющес, на нем же животворивое распростерто быс тело, и на очищение мирови кров источи»[48]. Еще уличал митрополит Висковатого в другой неточности: «Да писал еси,— говорил митрополит,— о Христе Боге нашем: — «Чюдотвориа приа». В наших же христианскых догматех написано святыми апостолы и святыми отцы: Христос Бог наш чудеса многа и знамениа сътвори, не яко же пророцы и апостоли, молитву творяще, чюдотворения приимаху от Бога, но господьскою властию повелеваше Бог, сы владыка и Творець»[49]. Т.е. митрополит указывал, что выражение — «чюдотвориа приа» — не может быть применяемо по отношению к Христу, Творцу и Владыке мира[50].

В дальнейшем митрополит обратился к разбору мысли Висковатого об изображениях по пророческим видениям. Митрополит возражал дьяку: «То ты мниш не гораздо, не от божественаго писаниа, но от своего разума и умышления, понеж господь нашь Иисус Христос, въсходя на небеса, остави и предаде святым апостолом ветхы и новыи закон, они ж, Святым духом наставляеми, ова оставиша, оваж прияша и предаша по себе святеи церкви и святым отцом...» [51]. Изображение на иконах Саваофа производится, по несомненно, как увидим ниже, ошибочному мнению митрополита, в полном согласии с постановлениями Вселенских Соборов, и не умаляется, «но и паче прославляется» «Слава Господа нашего Иисуса Христа плотскаго образования» [52], умаления которой боялся Висковатый.

Опять переходя в нападение, упрекнул митрополит Висковатого в том, что он, цитируя Иоанна Златоуста о запрещении рассуждать «о непостижимем Божии существе» [53], сам в то же время мудрствует и испытывает, обвиняемые же Висковатовым живописцы, наоборот, «божиаго существа не описуют (т. е. значит, и не мудрствуют на эту тему), а пишют по пророческому видению» [54].

В дальнейшем ответе митрополит указывал, что «о небеси и земли, и о всей твари, и о Адамове сотворении пишут и въображают по бытейскым книгам, с древних образцов Греческых» [55]. Тому приводились примеры: «в великом Новеграде, в соборнеи церкви святыа Софеи, неизреченныа премудрости Божиа, писана бытиа от древних живописцев, так ж и во Пскове, и во Тфери, в Спасе в соборнеи церкви, и по иным святым многим церквам от древних живописцев» [56]. Оправдание изображениям сотворения «небеси и земли, и о всеи твари, и о Адамове сътворении» и утверждение их неложности митрополит видел в «бытейских книгах» и у «святым Духом» наставляемого Иоанна Златоуста [57]. Митрополит объяснил, что изображения в «священноначальних и всех небесных чинех» [58] делаются по великому Дионисию Ареопагиту и «по откровению и явлению святых пророк и святых отець» [59], что «о сътворении ангельском живописцы пишут и воображають и по свидетельству святого Григориа Богослова, на Пасху во втором слове в сущем и в 11 толковании», и об этом же говорится в псалмах — «Словесем господним небеса утвердишяс»..., о том же и «святы Иван Дамаскин глаголеть в слове 14» [60].

Митрополит признавал справедливость мысли Висковатого о сжатых руках Христа: «то иконники написали не гораздо, не по древним образцом Греческим, от своего неразумиа, и мы те образы велели переписати» [61]. Собор полагал необходимым подобные иконы вновь переписывать и впредь пи-

сать «с древних образцов Греческих Христов Образ на кресте простертыма дланьма»[62]. Наоборот, изображение Христа, прикрытого херувимскими крыльями, митрополит полагал допустимым, согласно свидетельству Дионисия Ареопагита[63].

По некоторым вопросам у собора не хватало эрудиции: «А на которых иконах пишется в Давидове образе, и дух святы в птиче образе незнаеме, кроме отчаго исхождения и предтечева свидетельства... и мы о том свидетельства поищем в божественых писании, да посоветуем съборне, да о том и указ учиним»[64].

Изображение Христа в доспехах митрополит почитал согласным со свидетельством Иоанна Златоуста в слове: «Предста царица одесную тебе», с псалмами Давида и т. д.[65] Характерно, что на политически острый вопрос Висковатого: «От кого такову власть взяли, чтоб сказали и изсвидетельствовали»[66], кроме традиционных образцов иконописи; на вопрос, почему пишут иконы различным видом: «а то в паперти убо... икона, а в церкви другая, то же писмо, а не тем видом»[67] — митрополит не дал конкретного ответа, ограничившись замечанием Висковатому, почему он сразу не пришел со своими сомнениями к митрополиту, а «говорил негораздо посреде народа, многым людем, православным христианом на съблазн»[68].

Обратив внимание на один из аргументов дьяка против изображения Христа со сжатыми руками,— митрополит признавал его еретическим и требовал указания, «в котором писании читал еси, или от кого слышал, и кто то мудрствуеть»[69].

Сомнения Висковатого о херувимских крыльях, прикрывающих тело Христа, вторично опровергались митрополитом ссылками на свидетельство Дионисия Ареопагита, но тут же митрополит добавил подробные пояснения, почему распятие было помещено в «лоне Отчи». Ссылки делались на Иоанна Златоуста, Григория Богослова, на евангелистов и пророка Давида[70]. Раскрывая до некоторой степени символику изображения иконы «Почи Бог в день седьмый», митрополит, однако, совершенно не обращал внимания на момент появления подобных икон, на давность такой иконографической традиции и на степень понятности сложных иконографических сюжетов, о чем все время заботился его оппонент.

В ответе на мысли Висковатого об изображении сотворения мира митрополит указывал, что «живописцы пишуть по древним образцом и по Бытейским книгам»[71], «Ветхаго деньми» пишут по Даниилову пророчеству. Изображение Христа в ангельском образе, с крыльями, допускается по Исаиеву пророчеству[72]. Живоначальная же Троица, Отец и Сын и Святый Дух, «божественным существом невидима, и не описуется, и не во-

ображается, а как явися святому Аврааму мужеским зраком, в трех лицах по человечьству, так живописцы на святых иконах в трех лицах с крилы написують по аньгильскому образу, по великому Дионисию»[73]. Относительно «деяний святыя Троицы» ответ был получен тот, что и здесь все обстоит согласно с иконописной традицией: деяния «въображають и пишут по древним образцам Греческим и по Бытейским книгам и по свидетельству иже в святых отца нашего Ивана Златоустаго»[74], «по реченному святым пророком Давидом»[75] и по свидетельству святого Григория Богослова[76]. Взгляд Висковатого, что Иисус Христос был виден нами в плотском своем виде, а «преж век от Отца невидим и неописан»[77], разделяли и митрополит с собором, так как «о том божествении апостоли писали известно и достоверно, тако и мы мудръствуем и веруем»[78].

Митрополит категорически опровергал справедливость сомнения Висковатого в неправильном сооружении Благовещенского жертвенника: «и в том святей Церкви сомнения, ни разньства ни которого нес, понеж в соборнеи церкви, и в великом Новегороде, в святеи Софеи, и в Смоленску, и в Нижнем Новеграде и Печерском монастыре и по иным святым церквам, тем образцом святые жрьтовники ес от древних лет»[79]. Об изображении Святого Духа на иконе Василия Мамырева митрополит хотел «соборне изыскати свидетельства от божественнаго писаниа»[80]. Относительно же сообщения Висковатого, что по правилам Седьмого Вселенского Собора, «кроме плотскаго смотрениа господня и распростертиа на кресте, и образа пречистыя Богородицы, и святых угодивших, иных образов не писати»[81], митрополит сообщал, что таких строк «в Правилех не обрели», и требовал указания, где такое правило было прочитано Висковатым[82]. Дальнейшие ссылки Висковатого на различные свидетельства, подтверждающие его мысль о необходимости строго придерживаться церковных постановлений, в частности иконописных правил, целиком были приняты митрополитом, добавившим, что «о том в наших правилах и в Синодике по тому ж писано»[83].

Характерно, что, коснувшись центрального признания Висковатого о причине его внимания к иконописи («убоялся льсти и всякаго злокозньства»[84]), митрополит ничего не ответил по существу затронутого дьяком вопроса, но сразу сам выдвинул обвинение против Висковатого: «ты о тех святых иконах сомнение имел от своего смышления, не испытав Божественнаго Писания»[85]. Правда, митрополит признавал необходимость придерживаться правил Синодика[86]. На сомнение Висковатого в допустимости изображать Иисуса Христа «в ангельском образовании» митрополит отвечал торжественной риториче-

ской фразой, совершенно избегнув обсуждения существа дела: «А во ангельском образовании господа нашего Иисуса Христа помышляющих, или ангельский чин чающих свыше спасительного воплощения господа нашего Иисуса Христа таковии да будут прокляти»[87]. Коснувшись слов дьяка о причинах его выступления, митрополит подчеркнул: «И мы о том твоем сомнении о тех святых честных иконах преж сего ответ учинили по свидетельству божественных писаний»[88].

Очень подробно отвечал митрополит на мысль Висковатого о недопустимости помещения рядом с иконами различных иных изображений, признанных дьяком недостаточно скромными по сюжету: «Писано в полате, объяснял митрополит: в болшеи в небе на средине спас на херувимех, а подпис: Премудрость Иисус Христос, с правые стороны у спаса дверь, а пишеть на неи: 1) мужество, 2) разум, 3) чистота, 4) правда, а с левыя страны у спаса же другая, а пишеть на неи: 1) блужение, 2) безумие, 3) нечистота, 4) неправда, а межю двереи, высподи дьявол седмиглавыи, а стоить над ним жизнь, а держит светилник в правои руце, а в левои копье, а над тем стоит ангел, дух страха божиа, а за дверью, с правые стороны, писано земленое основание и море, и преложение тому в скровенная его, да ангел, дух благочестиа, да около того четыре ветра, а около того всего вода, а над водою твердь, а на неи солнце, в землю падая, и приведе, да ангел, дух благоумия, держить солнце, а под ним о полудни ганяется после дни нощь, а под тем добродетель да ангел, а подписан: рачение, да ревность, да ад, да заец. А на левои стороне за дверью, описано тоже твердь, а на неи написан господь, аки ангел, а держит зерцало да меч, ангел возлагает венець на него и тому подпис: Благословиши венець лету благости твоея, а под ним колесо годовое, да у году колесо, с правую сторону любовь, да стрелец, да волк, а с левыя стороны году зависть, а от неи слово к зайцу: Зависть лют вред, от того бо наченся и прискочи братоубийц, а зависть себе пронзе мечем, да смрть, а около того все твердь, да ангели служат звездам, и иныя вся утвари божиа, да 4 ангелы по углом: I дух премудрости, II дух света, III дух силы, IV дух разума»[89]. Митрополит обвинял Висковатого, что он, не поняв смысла изображений, «мнел не гораздо, ни малого от божественнаго писаниа взыскал, ниже ото искусных человек рассуждениа приат»[90]. Митрополит пояснял, что такие изображения основаны на житии Василия Великого[91].

Последние свои разъяснения митрополит посвятил вопросу о том, что назвал ли он Висковатого еретиком в момент первого устного заявления дьяка об иконописных неправильностях. Митрополит считал, что «еретиком есмя тобя тогды не на-

звал» [92]. Митрополит указывал, что «есми тебе говорил: стал еси на еретики, а ныне говоришь и мудрствуешь не гораздо о святых иконах, не попадися и сам в еретики, знал бы ты свои дела, которые на тебе положены, не разроняи списков» [93]. Этим объяснением смягчалась резкость «встречи» митрополитом речей Висковатого и перекидывался мостик к будущему покаянию Висковатого, во время которого дьяк точно повторил выводы митрополита и признал ложность высказанных ранее своих мыслей [94].

Таким образом, торжествуют как будто бы собор и митрополит. Висковатый посрамлен. Между тем, можно попытаться наметить пределы ошибок, допущенных обеими сторонами.

В первую очередь интересно и важно отметить некоторую несогласованность в основных линиях спора. Митрополит и Висковатый расходятся и оказываются недоговорившимися прежде всего в том, что считать им за древнейшие иконописные предания греческого происхождения, которые являются их решающими аргументами. Но в то время как Висковатый подвергал критике и сомнениям даже греческую традицию (изображение Христа на кресте и вопрос с херувимскими крыльями) и беспрестанным обращением к Отцам Церкви и к правилам Вселенских Соборов указывал на свое стремление обращаться к первоисточникам по вопросу об иконопочитании и обсуждать иконописные проблемы по существу,— митрополит, и значит, также Собор «присоединяют сюда и предания XV—XVI века, лишь бы они находили применение в тогдашней иконописной практике» [95]. В связи с этим, понятно, чрезвычайно важным различием, основным глубоким расхождением в аргументации, некоторые утверждения митрополита, не вполне, по-видимому, уверенного в основе своих воззрений на церковное искусство, значительно ослабляются в своей убедительности и, наоборот, резче звучит та интонация властности, которая слышалась у митрополита, то усиливаясь, то ослабляясь, с первого момента его ответов Висковатому. Справедливость этих тезисов, ясная уже из вышеизложенного содержания рассуждений дьяка и Макария, особенно подчеркивается первым пунктом сомнений Висковатого и ответом на него Собора. Висковатый исходил из предпосылок богословско-философских, когда протестовал против иконных изображений по пророческим видениям. Митрополит же, совсем обойдя аргументацию критика, ссылался в оправдание московской иконописи просто на ряд русских памятников церковного искусства, понятно, не оговаривая времени их возникновения и степени их традиционности, и подкреплял свои доводы, быть может, апокрифичным рассказом старцев, пришедших с Афона, рассказом, являющимся не

совсем надежным источником для образцов [96]. Вернувшись несколько позже к тому же основному вопросу об изображении Бога-Отца, важность которого митрополит, по-видимому, хорошо сознавал, Макарий не нашел опять никаких аргументов, кроме нескольких общих соображений, которые ни в какой мере не ответили на вопросы, поднятые Висковатым.

Между тем, обращаясь к данным истории иконописи, видим, что возражения Висковатого имели смысл: «Не без основания же Большой московский собор 1667 года запретил изображение Бога-Отца, т.к. Его никто и никогда не видел. В древности византийской можно указать несколько изображений Его в лицевых Евангелиях; во всяком случае и здесь оно не было явлением обыкновенным: в церковных стенописях и на иконах греческих и русских до XV—XVI века оно неизвестно» [97]. Н. П. Кондаков считал, что в то время как в западной религиозной живописи искони существовали изображения Бога-Отца, русская иконография в частности, и византийское искусство вообще, уклонялись от изображения Бога в Его Божественном существе. Поэтому изображение Ветхозаветной Троицы возместило в русской иконографии западные попытки изображения Святой Троицы. Поэтому: «Согласно же слову самого Иисуса Христа (Иоанн, XII, 45; XIV, 9): «Видяй Мя видит Пославшаго Мя»; «видевый Мене виде Отца», византийское искусство представляло Господа Вседержителя в историческом Образе Сына, а потому даже при творении, грехопадении и пр. Иисус Христос является образом Творца, как Бог-Слово, коим создан был свет, по кн. Бытия, гл. I, 3 и по Никейскому Символу: «Им же вся быша» [98]. Однако в западном церковном искусстве возникли на этой богословской базе новаторские изменения уже в XIV столетии. Именно, образу Бога-Отца придается пожилой вид. В частности, «Микель Анжело и Рафаэлю принадлежит заслуга выработки величавого образа, «Ветхаго Деньми», с ясным и покойным взором, мощного и глубокого духом» [99]. Таким образом, на Западе изображение Бога-Отца было допущено в иконопись и утвердилось в ней. Но изменение традиции происходило и в Византии. Н. П. Кондаков считал, что отступления от принятого византийским искусством стремления к историческому воспроизведению лиц Пресвятой Троицы или к условной символике [100] началось, очевидно, вместе с падением Византии, раздроблением византийского искусства на боковые провинциальные ветви и появлением новых иконописных задач. Прежние символические формы стали осложняться и, в частности, изображения трех Лиц Святые Троицы и Бесплотных сил. На иконах «Символа Веры» Творец писался двояко: или в образе Бога-Отца, «Ветхаго Деньми»,

т. е. в образе старца, или же в виде Иисуса Христа и в образе Ангела. В это же время появились иконы, изображавшие Спаса по Даниилову пророчеству, и по Исаиину пророчеству, как «Ангела Великаго Совета», в иных изображениях с крыльями. Многие из подобных изображений, хотя и появились в иконописи, но оставались редкими. Таковы: 1) изображение Спаса в Давидове Образе: Спаситель изображался в образе Давида, в царственном одеянии и в венце, восседающим на престоле; 2) Спаситель стоит в херувимах, в крыльях, а Бог-Отец изливает на Христа; 3) Совет Предвечный (Господь Иисус Христос почивает в лоне Отца на херувимах); 4) Спас в доспесе на сложных символических иконах; 5) Распятый Христос, представленный «на херувимах», «в лоне Отчем». Последняя тема явилась в период XV—XVI века. Бог-Отец в царственном венце, простирая руки, поддерживает поперечник креста с пригвожденными к нему руками Спасителя, голова которого приходится на груди Отца; из уст Бога-Отца исходит на Распятого Святой Дух [101]. Иначе говоря, в византийском иконописании как раз к XVI веку произошли большие изменения и круг иконных изображений значительно расширился. Замечательно, что, как показывают новейшие открытия Н. Л. Окунева, изображение Св. Троицы, вне ветхозаветной традиции, встречается в сербской живописи уже в XIV веке, в церкви в Матеич; здесь изображен в центре композиции Бог-Отец [102]. Факт этого чрезвычайно интересен, т. к. свидетельствует о действительном расширении содержания изображаемых композиций. На русских памятниках примеров тому раньше XVI века не найти. В церкви Спаса-Нередицы, построенной в 1198 году и расписанной в 1199 г., имеется довольно редкий мотив росписи православных храмов — образ Иисуса Христа «Ветхаго Деньми», помещенного в замке восточного свода [103]. На изображения Саваофа, смутившего Висковатого, до XVI века указать невозможно.

Однако (возвращаясь к аргументации Собора 1553—54 года), дело не только в том, что, как справедливо отметил еще Н. В. Покровский, отцы собора «оценивают в иконе лишь догматическое выражение, не обращая внимания на то, где была выработана — в Греции, России или на Западе, та или другая иконографическая композиция, а последний (т. е. Висковатый) важность вопроса полагает именно в разъяснении места первоначального появления ее, и не согласен признать правильным изображение уже по одному тому, что оно изобретено на Западе латинянами» [104], — но и в том еще, что Висковатый протестовал в данном случае против всей символической ирреали-

стической (неисторической) тенденции нового иконописания. Именно этот пункт, оправдываемый отчасти и постановлениями пято-шестого и VII Вселенского соборов, являлся центральным в рассуждениях Висковатого и именно в нем справедливо почувствовал дьяк опасность латинских новшеств.

Висковатый с чрезвычайной верностью подошел к существу иконописной проблемы, поставив, в конце концов, основные вопросы: что должно явиться руководящим принципом в суждении о иконописи, только лишь церковная практика или же основные положения церковного вероучения, и каков, в силу этого, должен быть основной характер церковного искусства?

Понятно, только с момента выступлений Церкви против иконоборцев и может идти речь о каком-то вполне сложившемся отношении к христианскому искусству [105]. И то, что было формулировано о характере иконописи в постановлениях пято-шестого и VII Вселенского соборов отчетливо показывает стремление и заботу соборов создать историческо-реалистическое направление в иконописании. Трулльский пято-шестой собор запрещал изображение ветхозаветного агнца, определяя, «чтобы на будущее время на иконах начертывали» Христа в человеческом облике [106]. Никейский VII собор также заявлял, что иконы служат «подтверждением того, что Бог-Слово истинно, а не призрачно вочеловечился» [107]. В том же направлении, преимущественно останавливаясь на вопросах христологической догматики, пишут и Иоанн Дамаскин и другие апологеты иконопочитания [108]. «Если бы мы сделали изображение невидимого Бога,— писал Дамаскин,— то существенно погрешили бы, потому что не может быть изображено безтелесное, и невидимое, и неописуемое, и неимеющее образа»; допустимы лишь иконы Христа: «...после того, как Бог, воплотившись, явился на земли во плоти и с человеки поживе, и принял по неизреченной благости и естество, и объем, и вид, и цвет плоти, мы не погрешаем, делая Его изображение, так как желаем созерцать Его черты» [109].

Висковатый верно подошел, таким образом, к вопросу с принципиальной его стороны, но, кроме того, он справедливо усмотрел также большие нововведения, носившие не восточно-православный, но скорее западный, католический характер. Для пояснения утверждения этого нужно остановиться на анализе одной из тех икон, в составе которой отражены многие из элементов новой иконографии, смутившей дьяка, именно — «Почи Господь в день седьмый от всех дел своих и благослови его» [110]. Одноименная икона Благовещенского собора, против которой возражал Висковатый, не сделалась еще доступной для исследователя, но, кроме нее, до нас «дошел целый ряд

икон, фресок и прописей на ту же тему, относящихся к XVI—XVIII векам. Композиция большинства почти тождественна. Среди них одной из наиболее ценных по деталям и сопровождающим изображения подписям является икона XVI века в Русском Музее (инв. № 2026)» [111].

Содержанием иконографического сюжета является «домостроительство Божие о спасении мира, борьба неба с адом и искупительная миссия Христа, причем именно в этой части особенно ярко сказались принятыя иконописью новшества из круга паломничества Христа» [112]. Уже только из формального изложения состава иконы становится ясно, что в ней имеются налицо элементы, смутившие Висковатого,— Саваоф и бесплотные [113]. Но дело обстоит еще более значительно. Комментируя эту часть своего описания, Л. А. Мацулевич считает возможным сделать вывод, что «центральная часть иконы «Почи Господь» является параллельной композициям паломнического цикла — посольству архангела Гавриила в Назарет и нисхождению отправляемого с небес Христа на землю в момент Благовещения, в образе младенца» [114]. То есть обнаруживается какое-то воздействие соответствующих западноевропейских образцов, созданных, как показывает в той же статье Л. А. Мацулевич, работой средневековой мысли. В дальнейшем изложении автор продолжает описание иконы, одновременно сравнивая ее с западно-европейскими вариантами темы. При этом оказывается, что сцене нисхождения Христа на землю в кругу западных изображений предшествует призвание его Отцом, благословение и даже снаряжение в путь. И эта часть цикла включена в композицию «Почи Господь». «Подобно некоторым западным изображениям, где Христос до паломничества по земле изображается юным, он и здесь изображен юным, но в ц е л о м его образ, наделенный двумя красными крылами, совершенно отличен от западных реалистических изображений» [115]. Таким образом, новые иконы несут совершенно новые настроения, не только развивают усвоенные на западе темы, но и перерабатывают их в еще менее реальную форму, т. е. становятся еще менее приемлемыми для Висковатого, упорного противника нереальности в иконописи. Л. А. Мацулевич касается еще «типично западной композиции» [116] — «Иисус Христов образ на кресте в лоне Отчи», как ее назвал митрополит Макарий. Но и здесь нет полного тождества между русской и западно-европейскими редакциями композиции. Именно в русской редакции «часть тела Христа — закрыта двумя, на одних иконах коричневыми, на других — красными крылами, идущими со спины вдоль тела и перекрещивающимися спереди ниже пояса, чего до сих пор не указано ни на одном западном изображе-

нии Троицы. Если нижняя часть тела Христа и бывает закрыта крыльями, как, например, на фреске Андреа дель Кастаньо в церкви dell Anunziata во Флоренции, то эти крылья принадлежат не Христу, а окружающим его серафимам или херувимам»[117]. На эти именно крылья и обращал внимание Висковатый, называя их «латинским мудрованием». Л. А. Мацулевич, мимоходом замечающий, что «отцы собора по его (Висковатого) делу не нашли в них ничего противного православию»[118], устанавливает генезис этого воспроизведения распятого Христа, вскрывающий его чисто западное, католическое происхождение. На Руси первые предвестники этой композиции появились еще при новгородском архиепископе Геннадии (1484—1504 гг.) в виде распятого серафима с крыльями, причем именно крылья вызвали отрицательную критику изображения[119]. Иконники, писавшие это изображение, полагали, что они писали икону «с мастерских образцов старых», но они ошиблись лишь в том, что считали, будто эти образцы «сниманы с греческих», т.е. таких, которые, по тогдашнему убеждению, являлись удостоверенными Отцами Церкви и соборами и были как бы изолированы от всяких новшеств и еретических мудрований. Действительно, не «иконописцы здешние от себя составили рассматриваемое изображение, а его идейное содержание и художественное воплощение сложилось задолго перед тем на католическом Западе и было воспринято нами как один из художественных мотивов в общем стилистическом потоке... Он является результатом переработки видения св. Франциска Ассизского на горе Альверио, согласно с художественными воззрениями итальянского возрождения»[120].

Л. А. Мацулевич рассматривает эволюцию этого изображения, в результате которой создалась композиция, смутившая дьяка, и вывод его является поддержкой позиции Висковатого по вопросу о крыльях, прикрывающих распятого Христа: «В западноевропейском искусстве образ юного шестикрылого серафима, следуя легенде о Св. Франциске, перешел в изображение серафима, пригвожденного ко кресту. Параллельно с этим он был переработан в образ Христа-серафима и затем Христа распятого, тело которого наполовину прикрыто двумя крыламми, оставшимися в композиции видения Франциска, как художественное наследие исконного типа изображения серафима, тело которого, за исключением ступней ног и иногда кистей рук, всегда покрыто двумя перекрещивающимися крылами. При этом остальные четыре серафимовы крыла в развитии композиции стали трактоваться исключительно, как несущие крылья. В дальнейшем движении композиции эти крылья совершенно порывают с телом Христа. Например, в дунайской

школе, у Альбрехта Альтдорфера, на картине, помеченной 1507 г., Франциску является обыкновенное распятие, но нижний конец креста и каждый из концов перекрестья снабжены парой несущих крыльев. В русской иконописи оба образа — юного серафима, пригвожденного ко кресту, и Христа с крыльями распятого — были восприняты, как художественный мотив. Они пришли, несомненно, путем отвлечения их от первоисточника и переработки в каких-то мастерских. Крылья, направлявшие полет Христа, отпали, и самое изображение, будучи изолированным, оказалось непонятным, утеряло первоначальное содержание серафима распятого и вызвало различные толкования»[121].

Материалы и выводы исследователя помогают нам сделать некоторые заключения.

Можно сказать, что Висковатый вдвойне ошибался по вопросу об изображении бесплотных. Во-первых, такие изображения уже издавна существовали на русской почве (фрески Нередицы, архангельские циклы в Киевской Софии). Много ангельских композиций имеется также в росписях церквей Старой Ладоги, в псковском Мирожском монастыре[122]. На византийской почве подобные изображения были традиционными. В частности, имелись они и в Софии Константинопольской[123]. Во-вторых, и постановления VII Вселенского собора прямо упоминают о допустимости изображений бесплотных сил. Собор определил поклоняться иконам «Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей святой Богородицы, или честных ангелов и всех святых и праведных мужей»[124].

Но новые композиции, толкнувшие дьяка на критику, несли в себе, и, как показывает материал статьи Л. А. Мацулевича, не без влияния западноевропейской живописи, все черты заострения тенденции воспроизводить на иконах бесплотных; поэтому заявления Висковатого, поднятые им в порядке обсуждения принципиальной богословской допустимости изображать небесные силы, приобретают, при наличии стремления укрепить этот мотив в иконографии, характер особенной настороженности дьяка в суждениях. Висковатого беспокоило, что иконопись XVI века проявляла вообще новые мотивы, чуждые старой православной традиции. Нарождалась новая струя иконописи, стремившаяся к сложным темам, к символизации изображений, к своеобразному богословскому раздумью. Н. П. Кондаков считал, что «крайняя сложность подобной символизации представляет, действительно, «мудрование», как правильно заключил дьяк Висковатый, и нисколько не способствует назначению религиозной живописи выяснять богословские идеи не-

грамотным помощью наглядных изображений»[125]. Характерно, что мотивы, вызвавшие сомнения Висковатого, широко входили в русское искусство той поры. В годы, непосредственно следовавшие за процессом Висковатого, создается, помеченная 1558 годом, роспись собора Свияжского монастыря и здесь икона, вызвавшая на соборе сомнения, разрастается в сложный цикл изображений[126]. Висковатому чудилось за этими новыми темами — идеологическое и религиозное беспокойство, опасное «мудрование». Собственно, здесь проявлялось влияние латинского мира, так как вся эта вольность иконописи, стремление к разнообразию и отсутствие подписей, как результат индивидуальности каждого изображения, суть основные черты западной живописи[127]. Висковатый верно угадывал направление тенденций новой иконописи. Новые мистико-дидактические, сложные символические темы трудно уживались с лаконичностью, суровой простотой и реалистической историчностью прежней струи иконных изображений. Новый дух иконописи изменял постоянные традиционные композиции, кончалась изолированная замкнутость русского церковного искусства, выросшего на почве византийской идеологии. С Запада шло упорное воздействие иных художественных образцов и тем, нежели давала византийская традиция[128]. Насколько серьезно и в то же время органично и скрыто было проникновение западных элементов в византийско-русский церковный иконографический обиход, показывает то же «дело»: ни митрополит Макарий, ни Собор не смогли оценить критической прозорливости Висковатого.

Подведем итоги. Формально Висковатый заблуждался по вопросу о недопустимости изображения бесплотных, которые были обычными[129]. Формально неправ оказывался дьяк в своем протесте против препоясания распятого Христа: деталь эта опирается на глубокую традицию. Вопрос о Саваофе остается спорным, если искать на него ответа в иконописной практике. Вернее думать, оставаясь в пределах русской постановки вопроса, что прав был собор 1667 года, запрещавший изображение Бога-Отца. Изображение Саваофа было чуждо русской традиции, и, больше того, «до недавнего времени даже считалось, что христианское искусство вообще долго не допускало изображения Саваофа под видом человеческой фигуры»; однако «теперь можно считать доказанным ошибочность столь категорического утверждения. Такие изображения встречаются уже в древне-христианских памятниках»[130]. В мозаиках церкви S. Maria Maggiore в Риме (X век) имелся даже ряд фигур Всевышнего, представлявшего собой, по смыслу композиций, Саваофа[131]. Наконец, имеется изображение Саваофа в упомяну-

той композиции Троицы в церкви в Матеич, в Сербии (XIV век). Все иные изображения Саваофа, известные нам, относятся ко второй половине XVI или уже к XVII столетию. Но, как показывалось выше, Висковатый очень верно подошел к этой важной проблеме, с ее принципиальной стороны, поняв основной смысл церковного вероучения по данному вопросу.

В вопросе о желательности изображения Христа «в плотском смотрении», т. е. в историческом типе, Висковатый был совершенно прав, так как в 82 правиле постановлений пятошестого Собора говорилось совершенно определенно: «чтобы в живописных произведениях представлялось взорам всех совершенное, определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грех мира, Христа Бога нашего в человеческом облике, усматривая через этот образ высоту смирения Бога-Слова и приводя себе на память Его житие во плоти, страдание, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление мира» [132]. Прав Висковатый, как показывает только что приведенная цитата, и в своем отрицании изображений агнца, указуемого перстом Предтечи. Прав был Висковатый (пункт этот признал и митрополит с Собором) и в вопросе о сжатых руках распятого Христа. Как показано выше разбором работы Л. А. Мацулевича, оказались справедливыми сомнения и подозрения Висковатого и по вопросу о прикрытии тела распятого Христа херувимскими крыльями.

Можно считать оправданными и еще те положения Висковатого, в которых он отвергал каждое новшество, потому что оно вступало в конфликт с требованием иконописной ясности. Так, логически очень последовательно отвергал дьяк все новые символические изображения, считая допустимыми только исторические. Поэтому отрицал он иконографию Христа в Давидовом образе, композицию сравнительно новую и редкую; поэтому требовал он единства в изображении Христа «Ветхаго Деньми» в композициях сотворения неба и земли.

В части своих формулировок Висковатый оказался недостаточно ясен, чтобы по ним можно было судить о характере изображений, его встревоживших, как, например, о Духе Святом «во птиче незнаеме образе» или «о святом дусе» на иконе Мамырева.

В вопросе о жертвеннике и престоле действовали, главным образом, политические мотивы. Наконец, в вопросе о «пляшущей женке» Висковатый был опять-таки прав. Композиция эта, очевидно, новая для Москвы, появилась, вероятно, с Запада и заключала в себе ряд аллегорических фигур, новых для русского искусства. Впрочем, они не скрывали никакого антирели-

гиозного или оскорбляющего смысла, как в силу полемических задач стремился изобразить Висковатый [133].

Итак, спор об иконописи кончился формальным поражением Висковатого, несмотря на то, что, в сущности, он был прав в большинстве своих утверждений. Как мы видели, обе стороны плохо договорились друг с другом об исходных пунктах спора. Кроме того, чисто иконографический конфликт осложнялся идеологическими мотивами. Аргументы церковной власти были лишены выдержанной последовательности: богословские тезисы сменились ссылками на современников, апелляция к греческой иконописной традиции перемежалась с ссылками, без большой осторожности и разборчивости, на русские иконописные памятники. Церковная власть, словно стремясь уличить Висковатого во что бы то ни стало, обращала большое внимание на различные второстепенные формальные неправильности — в выражениях, в цитатах. Давя своим авторитетом, собор заставлял Висковатого смириться.

Висковатый, очень точный и последовательный в постановке основных своих идей — защита и утверждение исторически-реалистической иконописи, отказ от новшеств, сохранение православных иконографических традиций в ясном согласии с учением церкви, — суждения свои расположил более органично, внутренне более цельно. Основная положительная черта выступления Висковатого представляется нам в том, что он обнаружил — уже в XVI веке — большое понимание православной традиции иконописания. Больше того, Висковатый явился одним из первых на русской почве сторонников критического просмотра византийского художественного наследства, оказавшись при этом наделенным ясным пониманием смысла церковного искусства. В известной степени, традиционность в иконописи — основное условие иконописания. Как говорит современный исследователь: писание «по старым образцам — существо иконографии и дает ей право на существование» (le droit à l'existence) [134].

В тезисах Висковатого нашли прямой отзвук и древняя идея иконы как портрета, и требование неизменяемости иконографических типов, и власть историко-реалистического направления иконописи. Тезисы эти целиком отражали дух православной иконографии, как понимала и толковала этот дух, это существо традиции, современная Висковатому религиозно-церковная мысль [135].

Висковатый верно обнаружил надвигающийся и уже надвинувшийся на иконопись поток новых влияний. Царствование Иоанна IV оказалось, действительно, временем глубоких изменений в русской иконописи и живописи [136]. Нарождалась в ико-

нописи волна «богословских дидактических поэм», стремившихся выразить религиозные идеи и богословские учения в многоличных изображениях, в истолковании текста[137]. Несомненны в новой иконописи следы воздействия книжной образованности, книжной и государственной мудрости[138]. Висковатый относил все новшества или за счет латинских, т. е. западных влияний, или за счет пагубных и недопустимых «мудрований». В том и в другом случае Висковатый оказывался не только ревнителем традиционной религиозности, но действовал и как политик, государственник, слуга и сторонник московского самодержавия. Соединение всех этих мотивов, сплетение вопросов религии, искусства с политическими задачами и придает «делу дьяка Висковатого» сложность и запутанность, увеличивая вместе с тем удельный вес этого эпизода.

---

[1] Приношу свою искреннюю благодарность проф. Н. Л. Окуневу за его помощь в ориентировке по иконографическому материалу.

[2] Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон Диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062//«Материалы Славянские». Чтения в имп. обществе истории и древностей российских, 1858, т. II, с. 2.

[3—5] Там же.

[6] Там же, с. 3.

[7] Там же, с. 4. Действительно, в «Деяниях Вселенских Соборов», т. VII, изд. 3, Казань, 1909, с. 284—285, читаем, что Седьмой Вселенский Собор определил, «чтобы святыя и честныя иконы предлагались (для поклонения) точно также, как и изображение честнаго и животворящаго креста, будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из какого-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом, и будут ли находиться в святых церквах Божиих на священных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках, или в домах и при дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей святой Богородицы, или честных ангелов и всех святых и праведных мужей». Ср.: Mansi XIII, col. 377.

[8] «Розыск», с. 5.

[9] Там же, с. 4. Ср. цитату с соответствующим текстом на с. 412 в «Синодике на неделю православия», изданном и комментированном Ф. И. Успенским в «Записках Имп. Новороссийского Университета», т. 59, Одесса, 1893. В данном случае с текстом «Синодика» не совпадает в цитате Висковатого только одно слово — «нестрадалное», — в «Синодике» вместо него стоит: «нестрастьное».

[10] «Розыск», с. 5—6. Эта мысль Висковатого сложилась также под непосредственным влиянием постановлений древних церковных соборов, именно V—VI труллъского. Ср. «Деяния Вселенских Соборов», Казань, изд. 3, 1908, т. VI, с. 293—294. Подробная цитата приведена ниже.

[11] Там же, с. 6. Аналогичные мысли находим в «Синодике на неделе православия» на с. 410, 425—426, 429, 431. — Вообще «Синодик» явился одним из главнейших руководств Висковатого. На той же, 6-ой странице «Розыска» встречаем еще одну цитату из «Синодика» (ср. в «Синодике», с. 414); всего же в «Записке» Висковатого прямые ссылки на «Синодик» встречаются 7 раз; идейное воздействие этого источника на концепцию взглядов дьяка обнаруживается

с большой ясностью на всей аргументации Висковатого. — Подробные сведения о «Синодике» см.: Успенский Ф. И. Очерки по истории Византийской образованности. СПБ, 1891. Основная часть «Синодика» в неделю православия выражает торжество православия над иконоборчеством. Отсюда понятно, почему именно на этот памятник особенно упорно ссылался Висковатый. По-видимому, пользовался он одним из переводов греческого «Синодика», сделанным в XIV веке. Любопытно, что «первоначально [на первом листе одного из сохранившихся синодиков, в посвящении] стояло имя Ивана Грозного» (с. 212).

[12] Там же, с. 7.

[13] Там же.

[14] Там же, с. 8.

[15] Там же, с. 7.

[16—24] Там же.

[25] Там же, с. 8. По-видимому, речь идет о перепоясывании распятого Христа, которое было в греческой традиции изображения Распятия. См.: Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПБ, 1892, с. 360. Вероятно, Висковатый говорил о перевязке на чреслах Распятого, может быть, думал и о колобии типа, известного по распятию в евангелии Равуллы (изобр. там же, с. 325).

[26] Там же, с. 8.

[27—31] Там же.

[32] Заимствуем термин у Н. П. Кондакова, «Иконография Богоматери», с. 212.

[33] «Розыск», с. 11.

[34] Там же.

[35] Следует оговорить, что митрополит выступал от имени церковного собора, как его председатель. Поэтому нельзя разграничить ответов митрополита от ответов собора: митрополит всегда говорил и за себя и за собор.

[36] Там же, с. 2.

[37] Там же.

[38] По-видимому, такой ереси — под названием «галатская» вообще не существовало, по крайней мере, не только нам не удалось найти о ней сведений, но и специалисты по церковной истории могут выдвинуть лишь гипотезы, из которых наиболее подходящей, на наш взгляд, является гипотеза проф. Безобразова С. С., который считает возможным допустить, что речь идет о тех Галатских лжеучителях, с которыми боролся ап. Павел в послании к Галатам. Существо дела следующее: «Галатские агитаторы были иудаисты, стремившиеся заставить учеников ап. Павла, обращенных им из язычества, соблюдать Закон Моисеев, в частности налагать на себя обрезание. И потому в глазах ап. Павла последование за агитаторами подлежало осуждению, как измена духа в пользу плоти (к Галатам, III. 3, IV. 29, V. 16,17...). Это последнее обстоятельство, как будто, не позволяет видеть в «Галатских еретиках» митрополита Макария агитаторов, посланных к Галатам. Но, может быть, это и не так. В послании к Галатам речь идет только об обрядовом законе иудейства, — еще конкретнее — об обрезании. Систему учения этих агитаторов в целом мы по посланию к Галатам восстановить не можем. Поскольку они были иудаисты, для них, конечно, антропоморфические изображения Бога и бесплотных были принципиально неприемлемы. Можно с уверенностью сказать, что фактически этот вопрос в Галатии не возникал. Но митроп. Макарий правильно понимал иудаистическую сущность Галатийского лжеучения, имел достаточное основание для употребления этого сравнения. Сказать «Галатские еретики» — значило бы то, что изобличить в иудейском духе». Гипотеза эта, любезно сообщенная проф. С. С. Безобразовым в письме от 5.VIII.1931 года автору статьи, приобретает известную вероятность, если вспомнить историческую обстановку момента — ересь жидовствующих не была еще забыта, новые смущения волно-

вали церковь; легко допустить, что, услышав устный протест против изображений бесплотных, митроп. Макарий заподозрил иудейски окрашенное лжеучение. Характерно, что в дальнейшем, ознакомившись с текстом записки Висковатого, никаких, понятно, иудаистических элементов не содержавшей, митроп. Макарий уже не упирает больше на обвинение в Галатской ереси.— Г. А. Острогорский, которому автор статьи обязан рядом ценных замечаний, за что и приносит свою глубокую признательность, высказал предположение, что, принимая во внимание особенности тогдашней полемики и ее нарочитые увлечения, может быть и не следует в обвинении митроп. Макария доискиваться определенного смысла. Так старец Филофей смело объяснял, что «весь великий Рим падеся и болит неверием аполинариевы ереси неисцелно» (см. работу В. Малинина «Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания», Приложения, Киев, 1901, с. 62). Главное было выдвинуть обвинение в ереси,— не беда, если указанная ересь никакого отношения к данному предмету не имела (как у старца Филофея) или даже никогда и не существовала (как, по-видимому, у митрополита Макария). Если бы митроп. Макарий действительно хотел обвинить Висковатого в иудаизме, то, надо думать, просто обозвал бы его «жидовствующим». Объяснение это, учитывая напряженность идеологической обстановки «дела», тоже не лишено убедительности и, в данном случае, может явиться новой чертой, доказывающей справедливость нашего тезиса о присутствии в «деле», в частности в поступках митрополита Макария, некоторой политической тенденции: Макарий словно стремится во что бы то ни стало не допустить Висковатого до огласки его мыслей и, во всяком случае, обвиняя его в «мудровании Галатских еретиков», представить как нестойкого в делах веры человека.

[39] «Розыск», с. 13.

[40—42] Там же.

[43] Там же. Описания Софии Новгородской не указывают, однако, на возможность подобного изображения: Конкордин А. Описание Новгородского кафедрального Софийского собора, изд. 2-е, доп., Новгород, 1906, с. 34. Ср. реферат Муравьева М. В. О современном состоянии Новгородских древностей, «Труды XV Археол. Съезда в Новгороде 1911 г., М., 1914, т. I, с. 176; Романцев И. С. Описание Новгородского Софийского Кафедрального Собора, там же, 1916, т. II, с. 59—137.

[44] «Розыск», с. 13.

[45] Там же, с. 13—14. Трудно проверить справедливость этого рассказа, так как большинство росписей Афона не древнее XVI столетия. См.: Brockhaus H. Die Kunst in den Athos-Klöstern, zweite Auflage, Leipzig, 1924, S. 60, 287—295. Ср.: Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ, 1902, с. 52—53.

[46] «Розыск», с. 4.

[47] Там же, с. 15.

[48—49] Там же.

[50] Эти замечания митрополита, направленные уже прямо против самого Висковатого, вызвали оправдания дьяка относительно источников, из которых заимствовал он подобные выражения. Объяснения эти, представляя собою любопытный эпизод в ходе «дела», не прибавляют ничего для понимания существа иконописного спора. Косвенное значение их выяснено выше.

[51] Там же, с. 16.

[52] Там же, с. 17.

[53—55] Там же.

[56] Там же, с. 17.

[57] Там же. Речь идет об описании Иоанном Златоустом создания человека: «и създа Бог человека...» и т. д.

[58] Там же, с. 18.

[59] Там же.

[60] Там же. Висковатый цитировал следующую выдержку: «Тъ ес ангельскыи сижитель и творець, от небытия в бытие приведе их, по своему образу сотворил их естество безплотно, якож и дух, или огнь нивеществрен, яко же глаголет Давид: Творяи аньгилы своя духы, и слугы своя огнь полящь».

[61] Там же.

[62] Там же, с. 19.

[63—66] Там же.

[67] Там же, с. 20.

[68] Там же.

[69] Там же.

[70] Там же, с. 21. Подробные замечания об этой композиции см.: Покровский Н. В. Очерки, с. 339 и сл.

[71] «Розыск», с. 22.

[72] Собор приводит цитату: «Велика съвета ангел, яко с нами Бог. Чюден советник, яко с нами Бог. Бог крепок, владыка, князь миру, яко с нами Бог. Отец будущаго века, яко с нами Бог».

[73—75] Там же.

[76] Там же, с. 23.

[77] Там же.

[78] Там же, с. 23.

[79—81] Там же.

[82] Там же. Поэтому пункту Висковатый дал в своем «покаянии» следующее разъяснение: «А что еси, государь, вспросил, что написано в моем списке от правил седмаго собора, что кроме плотскаго смотрения господня и разпростертиа на кресте, и образ Пречистые, и святых угодивших, иных образов не писати, кроме тех образов, и вы того в Правилех не нашли, и аз, государь, то слово по тому написал, что в Правилех те образы имянно написаны, а иных не написано, и что ми было сомненно, то есми вам в своем списке писал все имянно, и просил есми от вас того, чтобы егда изсвидетельствовали и исправили, чтобы аз впред не смущался, и будет то написал аз развратно, и аз в том виноват, каюся и прощениа прошу у тебя, государя, и у всего священнаго собора». «Розыск», с. 32—33.

[83] Там же, с. 25.

[84—86] Там же.

[87] Там же, с. 26.

[88] Там же, с. 27.

[89] Там же, с. 27—28.

[90] Там же, с. 29.

[91] Там же, с. 28.

[92] Там же.

[93] Там же, с. 29.

[94] Приводить тезисы «покаяния» Висковатого нет необходимости, т. к. они не прибавляют новых данных для понимания «дела».

[95] Покровский Н. В. Очерки, с. 336. Возможно, что такая тенденция митрополита объясняется тем, что «в молодых летах Макарий сам занимался» иконописью (Буслаев Ф. И. Цит. работа, Соч. т. II, с. 334), не оставил ее, сделавшись и митрополитом (Голубинский Е. История русской церкви, т. II, перв. половина тома, с. 845) и, очевидно, усвоил себе взгляды и психологию мастеров, работавших по переводам, принимавшимся без всяких свидетельств (Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, с. 212).

[96] Во всяком случае, митрополит принимал его без критики. Между тем, по мнению проф. Окунева Н. Л., в части рассказа старцев (см. выше) идет речь о явно католического происхождения композиции «восхищения Богородицы». Н. П. Кондаков также считал, что в этом описанном старцами изображении можно видеть некоторое подчинение западным образцам («Иконография Богоматери», с. 214). Надо упомянуть, что у Макария вообще, по-видимому, теоре-

тическая основа не была вполне прочной. Не только в «деле» Висковатого, но и в постановлениях «Стоглава» оказались крупные промахи, исправленные уже в XVII веке: так, Макарий «предписал, чтобы персты для крестнаго знамения и для священническаго благословления слагаемы были двоеперстно и чтобы песнь «аллилуия» была возглашаема не трегубо, а сугубо» (Голубинский Е. История русской церкви, т. II, перв. половина тома, с. 791—792).

[97] Покровский Н. В. Очерки, с. 337.

[98] Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77. В «Иконографии Богоматери», с. 214, Н. П. Кондаков придерживается этого же утверждения.

[99] Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77. Между прочим, изображение «Ветхаго Деньми» относилось в русской иконописной практике ко Второму Лицу пресв. Троицы. Это доказывает нередицкое изображение Ветхаго Деньми. См.: Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. «Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г.». М., 1890, т. I, с. 190.

[100] Например, при творении мира изображался часто Ангел вместо Творца.

[101] Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77.

[102] Окунев Н. Л. Граћа за историју Српске уметности, «Гласник скопског научног друштва», Книга VII—VIII, Скопље, 1929—1930, с. 111.

[103] «Фрески Спаса-Нередицы». Л., 1925; текст В. К. Мясоедова, предисловие Н. П. Сычева, с. 14.

[104] Покровский Н. В. Очерки, с. 340.

[105] Schwarzlose K. Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit. 1890. S. 2—4.

[106] «Деяния Вселенских Соборов», т. VI, изд. 3. Казань, 1908, с. 293—294. Ср.: Mansi XI, col. 980.

[107] «Деяния Вселенских Соборов», т. VII, с. 284. Ср.: Mansi XIII, col. 244.

[108] Ostrogorskij G. Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine.— «L'art byzantin chez les slaves». Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, II, Paris, 1930, p. 399 ff.

[109] Цитируем по тексту в статье Острогорского Г. А. «Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества», «Seminarium Kondakovianum» I, 1927, с. 41. Там же, см. подробности вопроса.

[110] Воспроизведение иконы см.: Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитровского Собора во Владимире Залесском, «Ежегодник Российского Института Истории Искусств», т. I, в. II, Государственное издательство, П.— М., 1922, или: Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. СПБ., 1906, рис. 208.

[111] Мацулевич Л. Цит. работа, с. 266.

[112] Там же. Важно отметить, что на предыдущих страницах Л. А. Мацулевич доказывает западноевропейскую природу этого новшества.

[113] Там же, с. 266—268.

[114] Там же, с. 269.

[115] Там же, с. 270.

[116] Там же.

[117] Там же.

[118] Там же.

[119] Там же, с. 271.

[120] Там же, с. 272.

[121] Там же, с. 276.

[122] Бранденбург Н. Е. Старая Ладога. СПБ., 1896, с. 237; Суслов В. В. Техническое описание архитектурных памятников Старой Ладоги, там же

с. 320—323; Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности, в. VI, СПБ., 1899, с. 178—179.

[123] Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских, «Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г.», т. I, 1890, М., с. 158—161, 194.

[124] Деяния Вселенских Соборов, т. VII, с. 285. Ср. Mansi XIII, col. 377.

[125] Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 71.

[126] Мацулевич Л. Хронология рельефов, с. 275. Изображения росписи см.: Айналов Д. В. Фресковая роспись храма Успения в Свияжском Богородицком монастыре, «Древности», XXI, 1906, с. 14, 15.

[127] Покровский Н. В. Стенные росписи..., с. 247.

[128] Успенский В. И. Черты западноевропейской религиозной живописи и следы иностранных влияний в русском иконописании, «Очерки по истории иконописания», СПБ, с. 60 и сл.; Буслаев Ф. И. Цит. работа, Соч., т. II, с. 314.

[129] Впрочем, как показывалось выше, дело, по-видимому, заключалось в протесте против тенденции и характера изображения бесплотных. Формулировки Висковатого по этому пункту, к сожалению, чересчур кратки.

[130] Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитровского Собора во Владимире Залесском, с. 254.

[131] Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков, журнал Мин. Народного Просвещения, 1895, V, с. 132—133, 146, 147.

[132] Деяния Вселенских Соборов, изд. в русском переводе при Казанской Духовной Академии, т. 6, изд. третье. Казань, 1908, VI. Собор Константинопольский 3-й, Вселенский шестой, с. 293—294. Ср.: Mansi XI, col. 960.

[133] Между прочим, нельзя согласиться с мнением проф. Н. В. Покровского («Очерки», с. 346), что объяснения митрополита оказались неуместными: в них прямой и обстоятельный ответ дьяку.

[134] Ostrogorskij G. Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine, p. 395.

[135] Мы разумеем постановления Стоглавого Собора 1551 года. Посвященная иконописи сорок третья глава «Стоглава», называющаяся «О живописцах и честных иконах», содержит следующие основные положения: 1) «что подобает иконописцу и с превеликим тщанием писати и воображати на иконех» образ Иисуса Христа и «пречистую его Богоматерь и святых небесных и святых пророков и апостол и мученик и святителей и преподобных и всех святых по образцу и по подобию и по существу, смотря на образ древних живописцев и знаменити с добрых образцов»; 2) что для этого нужно, «чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а самосмышлением бы и своими догадками божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, а божеством неописан, яко же рече Иоанн Дамаскин: «не описуйте божества, не лжите слепии, просто невидимо и незрительно есть, плоти же образ вообразуя и поклоняемся, веруем и славим рождшую Господа Деву» («Стоглав», изд. Д. Е. Кожанчикова, СПБ., 1863, с. 151, 153—154). Вероятно, Висковатый хорошо знал смысл постановлений «Стоглава», хотя в «деле» не находится ни малейшего намека по этому поводу.

[136] Муратов П. П. Цит. статья; Grabar A. Les croisades de l'Europe orintale dans l'art, «Mélanges Ch. Diehl», deuxième volume, Paris, 1930, p. 26.

[137] Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи, Соч., т. I, СПБ., 1908, с. 14.

[138] Муратов П. П. Цит. статья, с. 322.

Леонид Успенский

Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве

XVI век — один из самых сложных периодов в русском церковном искусстве. С одной стороны, век этот, особенно в первой своей половине, остается одним из самых блестящих, сохраняя в основном направлении духовную насыщенность, простоту, строгость и монументальность образа; с другой стороны, уже в середине века намечается сдвиг, определяющий в дальнейшем развитие течения, которое окончательно кристаллизуется в XVII веке и постепенно придет к разрыву с традицией. Сдвиг этот обусловлен рядом внешних и внутренних причин, имеющих корни в предыдущей эпохе. Как мы уже отмечали, в послерублевский период начинает частично утрачиваться духовно-смысловая основа образа. Ослабевает исихастская напряженность, спадает духовный подъем. Происходит нечто подобное тому, что было в Византии, где «со времени официального торжества исихастов и канонизации самого Паламы, исповедание его учения стало иногда чисто «казенным», без подлинного духовного и творческого усвоения его сущности» [1]. Вследствие этой ущербленности духовной сущности исихазма в Византии живая творческая традиция сменяется консерватизмом, бессильным противостоять в дальнейшем влияниям, идущим с Запада. В разбираемую нами эпоху исихазм постепенно перестает играть ведущую роль и на Руси. В духовной жизни получает перевес то направление, которое возглавлялось преподобным Иосифом Волоцким. Хотя сам св. Иосиф и был приверженцем исихазма, все же внешняя аскетическая жизнь и широкая деятельность занимали у него главное место, и молитвенное делание подчиняется социальному служению. У последователей же преподобного Иосифа первое место стало занимать поучение; духовная жизнь снижается и суживается; она обращается главным образом во вне. Параллельно этому переключению духовной жизни на внешнее, уставное благочестие, происходит переключение на внешность и в искусстве. Догматическое содержа-

ние образа начинает утрачивать свое доминирующее значение и не всегда ощущается как основное. Увлечение благообразием и благоустройством, свойственное иосифлянству, стимулирует количество в ущерб качеству.

Спаду духовной жизни и соответствующему сдвигу в церковном искусстве способствуют и внешние исторические условия Московской Руси этого периода. С падением Византии (1453 г.) и захватом турками Балкан намечается постепенный процесс переключения Руси из круга единоверных стран Восточной Европы в сферу культуры западноевропейской[2]. Это было началом воздействия западных идей. В церковном искусстве оно выражается пока лишь в заимствовании некоторых тем и деталей иконографического порядка, перерабатывавшихся в духе традиционного иконного письма. Постепенно эти влияния, проникающие через окраинные города (главным образом, через Новгород и Псков, бывшие в постоянных сношениях с Западом), все более усиливаются и находят благоприятную почву в характерном для эпохи «шатании умов».

На Руси середина XVI века — время собирания и хранения. Так же как Москва становится во главе объединенных княжеств, московская митрополия становится средоточием местных духовных традиций; происходит упорядочение государственной и церковной жизни, своего рода подведение итогов, собирание воедино того, что досталось от исторического и духовного прошлого. Но в это собирание включается уже и то, чуждое православному Преданию, что в это время начало проникать в связи со спадом духовной жизни и исторической обстановки Руси.

Стоглавый собор

21 июня 1547 года страшный пожар опустошил Москву: сгорели соборы, монастыри, кремлевские палаты... После этого бедствия предстояло восстановить все, в частности погоревшие иконы. Справиться с этой задачей силами одних московских иконописцев было невозможно. «И государь православный царь [...] разослал по городам по святыя и честныя иконы, в Великий Новгород, и в Смоленск, и в Дмитров, и в Звенигород, и из многих городов многие чюдные святые иконы свозили и в Благовещение поставили на поклонение царево и всем христианом, доколе новые иконы напишут. И послал государь по иконописцев в Великой Новгород и во Псков и в иные города. И иконники съехались, и царь государь велел им иконы писати [...], а иным палаты подписывати...»[3]. В Кремле работа этих иконников велась под наблюдением протопопа Благове-

щенского собора Сильвестра, родом новгородца, воспитателя царя Ивана Грозного. По его заказу, по-видимому, был написан псковскими мастерами целый ряд символических икон, вошедших впоследствии в научный обиход под названием «богословско-дидактических». Тематика этих композиций и послужила главным образом предметом соборных суждений и споров XVI—XVII веков. Она отражала начало происходящего сдвига, и притом, что особенно важно, не только в самой иконографии, но и в сознании людей, в их отношении к иконе, в ее понимании. Поначалу процесс этот выражался не столько в положительных, принципиальных позициях, сколько в отсутствии ясности и определенности в суждениях.

В 1551 году в Москве под председательством митрополита Макария состоялся Собор, вошедший в историю под именем Стоглава [4]. Этот Собор был созван для упорядочения разных сторон церковной жизни, в том числе искусства, потому что, по выражению царя, «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям». Среди правил Стоглава, касающихся церковного искусства, одни являются определениями по частным и конкретным вопросам иконографии (глава 41, вопросы 1 и 7), другие относятся к самым основам и принципам иконописания, а также к иконописцам.

Из двух частных вопросов, обсуждавшихся Собором, один (7-й, гл. 41) касается возможности изображать на иконах людей несвятых, живых и мертвых. В качестве примера, ставивший вопрос царь ссылается на икону «Приидите, людие, триипостасному Божеству поклонимся». Здесь «в исподнем ряду пишут цари и князи и святители и народ, которые живы суще[...], також пишут и Пречистыя Богородицы образ в деянии иж есть на Тифине [...]. И о том разсудити от святых отец писаний, достоит ли писати живых и мертвых на святых иконах молящихся». Собор отвечает, что предания и писания «древних святых отец» и «пресловущих живописцев греческих и русских», так же как и сами иконы, свидетельствуют о таком обычае [5]. Как известно, традиция изображать в церковных росписях и на иконах людей несвятых там, где сюжет этого требует, восходит к первым временам христианства. Такого рода изображения, следовательно, не были новшеством, а обычным явлением в практике церковного искусства. Собор и перечисляет в качестве примера существующие в его время такие иконографические темы: Воздвижение Креста, Покров, Происхождение Древ Креста, Страшный Суд. В последнем случае «пишут не токмо святых, но и неверных многие и различные лики от всех язык» [6]. В эту эпоху изображения несвятых людей как на иконах, так и в церковных росписях должны были получить особое распро-

странение в связи с новыми темами и композициями, в частности в житийных иконах. Равновесие нарушалось, и несвятым отводилось в композиции слишком часто и слишком большое место. И естественно, что возникает вопрос правильности таких изображений.

Другой вопрос (1-й, гл. 41) более для нас важен. Относится он к иконографии Святой Троицы: «У Святой Троицы пишют перекрестье ови у среднего, а иные у всех трех. А в старых писмах и в греческих подписывают: Святая Троица, а перекрестья не пишут ни у единаго. А иные подписывают у средняго: IC XC Святая Троица. И о том разсудити от божественных правил как ныне то писати. И о том ответ. Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочии пресловущии живописцы, а подписывать Святая Троица. А от своего замышления ничтож претворяти»[7]. Как видно из текста, речь идет о традиционном православном изображении Троицы в виде трех Ангелов.

Некоторые исследователи почему-то считают, что ответ отцов Стоглавого Собора на заданный им вопрос не отличается определенностью[8] или что «вопрос так и остался неразрешенным, так как отцы Собора смогли дать лишь общее указание о необходимости придерживаться старых образцов»[9], в частности, иконы Андрея Рублева. На самом деле по смыслу вопроса ответ был дан очень определенно и точно и совсем не оставил в силе оба указанных варианта, то есть только с надписанием «Святая Троица» или с дополнением крестчатых нимбов и надписи IC XC, как это понял Покровский. Собор определил делать лишь одну надпись: «Святая Троица», не сопровождая ни надписью, ни перекрестьями ни одного из изображенных[10]. Правда, Собор не дал богословского обоснования своему предписанию; он ограничился ссылкой на авторитет Андрея Рублева и древних образцов. Как и в других случаях, в этом сказалась слабость Стоглава, имевшая для русской иконописи в дальнейшем печальные последствия.

Возвращаясь к поставленному вопросу, нужно сказать, что большинство из сохранившихся изображений Троицы не имеет ни крестчатых нимбов, ни выделяющей надписи. Однако как в греческой, так и в русской иконографии, и до Рублева, и после него, средний ангел, который всегда понимался как указание на вторую Ипостась, иногда, на более поздних изображениях, выделялся крестчатым нимбом с буквами Ȯ ȮN[11], надписью IC XC и свитком в руке вместо жезла[12]. На иконе Андрея Рублева никакого выделения не было, как показывает ссылка на нее Стоглава. В эпоху борьбы с ересью жидовствующих, отрицавших Божество Христово и православное учение о Святой Тро-

це, крестчатым нимбом иногда наделялись все три Ангела. Более того, встречаются иконы, хотя и редко, где не только над средним, но и над другими Ангелами помещается надпись IC XC. И то, и другое можно понять как желание подчеркнуть равночестность изображаемых. Но и то, и другое является прямым искажением православного вероучения. Хотя выделение среднего Ангела имеет принципиальное основание, во многих святоотеческих толкованиях, в применении к данному изображению надписание IC XC неверно, так как имя Богочеловека применяется к образу, который не является Его прямым и конкретным изображением. «Когда Слово стало плотию,— говорит преподобный Иоанн Дамаскин,— тогда Оно [...] и было названо Иисусом Христом»[13]. Тогда Оно и страдало; поэтому неправильно сопровождать среднего Ангела Троицы крестчатым нимбом. Тем более неправильно присваивать надпись IC XC и крестчатый нимб другим изображенным. В таком случае атрибутами воплощения наделяются другие Лица Святой Троицы, Которым таким образом приписывается специфическая икономия второго Лица. Участие всех трех Лиц в деле искупления в силу единства воли Святой Троицы представляет одну из основных истин христианской веры, «но то же единство Божественной природы и воли Богочеловека с Отцом и Духом Святым исключает всякое перенесение страданий, приемлемых Им по человеческой природе и воле, на общую волю и естество Святой Троицы. Не Святая Троица сострадает Сыну и не единосущное Отцу и Духу Божество Сына терпит страдания и смерть; но Ипостась Сына терпит крестную муку *по человечеству*, приемля ее человеческой волей, которая одна во Христе отлична от единой божественной воли, общей со Отцом и Духом»[14]. Таким образом, всякое уточнение в виде надписания или крестчатого нимба представляет собою просто несуразность: в первом случае три Христа; или же, во втором,— ересь, осужденную Церковью: «Иже Божеству страсть прилагающии, заустите вси чуждемудреннии»[15].

В непосредственной связи с иконографией Святой Троицы находится вопрос об «изобразимости Божества» в 43-й главе соборных постановлений: «Да и о том, святителем великое попечение и брежение имети, комуждо по своей области, чтобы гораздыя иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, а Божеством не описан, якож рече святый Иоанн Дамаскин: не описуйте Божества, не лжите, слепии, просто бо, невидимо, незрително есть. Плоти же образ вообразуя, поклоняюся и верую и славлю Рождшую Господа Деву»[16]. Текст, как видим, не отличается

ясностью. По прямому его значению он относится как будто к Божеству Христа. Но Христос «описуется» по человечеству. Неописуемое же Божество Его никто описывать и не пытался. С начала спора об иконах только иконоборцы обвиняли православных в попытке изобразить Божество, то есть божественную природу. Для православного же мышления вопрос об изобразимости или неизобразимости Божества никогда не ставился, как не имеющий смысла. Теперь же православный Собор своих же православных иконописцев с резкостью обвиняет в попытке изобразить Божество по «самомышлению». Таким образом, из противопоставления описуемости плоти Христовой и неописуемости Божества скорее всего можно понять, что здесь имеется в виду какое-то другое изображение Божества, помимо воплощенного Сына Божия. Действительно, известно, что во время Стоглава уже существовало три изображения Святой Троицы: традиционная ветхозаветная Троица, так называмое «Отечество» — образ Бога Отца с Сыном в лоне и Духом Святым в виде голубя, а также «новозаветная Троица»: Отец и Сын на престолах с голубем между Ними. Но вопрос о содержании этих последних иконографических тем на Соборе прямо не ставился. В неясности соборного суждения некоторые исследователи видят «замалчивание точной иконографии Троицы» [17]. Но, как мы видели, об иконографии ветхозаветной Троицы, по поводу которой был задан вопрос, ответ был ясным. «Замалчивание», таким образом, относится к сюжету, который Собор, по-видимому, затрудняется определить и который выпадает из основоположного для православного богословия евангельского историзма. Из сопоставления предписания о ветхозаветной Троице с контекстом 43-й главы Г. Острогорский пришел к выводу, что именно этой иконографией Собор стремится ограничить изображения Троицы и таким образом «пресечь путь всякой попытке писать на иконах Троицы Бога Отца, как это делалось на Западе» [18]. Действительно, приведенный текст, а также наказ иконописцам в начале 43-й главы «тщание имети о начертании плотского воображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» и предписание о ветхозаветной Троице в 41-й главе позволяют полагать, что вопрос об изобразимости Божества относится именно к изображению Бога Отца, которое два года спустя вызовет страстные споры, продолжающиеся до сего дня. Нужно напомнить, что изображение Бога Отца, как в росписях, так и в иконах («Отечество»), во время Стоглава было, по-видимому, еще необычным. Кроме того, и это, пожалуй, главное, нужно учитывать, что само это изображение, как увидим в дальнейшем из разбора этой иконографии, в течение долгого времени было двусмыслен-

ным, не отличалось ясностью и допускало различные толкования[19].

Что же касается изображения так называемой новозаветной Троицы, то первый известный пример его мы видим на четырехчастной иконе Благовещенского собора. Написана она была после пожара псковскими мастерами по заказу ближайшего сотрудника митрополита Макария, протопопа Сильвестра. Незамеченным это изображение остаться не могло, тем более что именно на сюжет, входящий в эту икону («Приидите, людие...»), ссылается царь в вопросе об изображении на иконах несвятых людей.

Нужно полагать, что «замалчивание» Собором иконографии Святой Троицы помимо ветхозаветной имело свои причины. Прежде всего, возможно, что не было ясного представления об изображении Божества ни у отцов Собора, ни у самого митрополита Макария. Но тогда непонятно, почему вдруг через два года именно изображение Бога Отца Макарий будет упорно защищать против Висковатого. Возможно, конечно, что его позиция в этом вопросе эволюционировала. С другой стороны, по мнению некоторых ученых, между Собором и митрополитом не всегда существовало единомыслие[20]. Возможно, что не было его и в этом вопросе. Напрашивается поэтому предположение: не оттого ли происходит неясность суждений, что Собор не решился ни принять позицию митрополита, ни открыто ему противоречить и ограничился лишь намеками? Кроме того, мог повлиять на суждения Собора также и текст 3-го Слова Послания иконописцу, где в отличие от 2-го Слова явно проявляется неясность и смешение понятий в отношении пророческих видений и чувственных явлений Ветхого Завета. Во всяком случае, присущая этому тексту неясность могла внести неуверенность в аргументацию Собора, который явно избегает наименования изображения, как будто ему самому непонятного.

В той же 43-й главе соборных постановлений сосредоточены вопросы, касающиеся основ иконописи и самих иконописцев. Здесь принципиальная сторона как бы растворяется в положениях второстепенного характера: морали, надзора над иконописцами, взаимоотношений между мастерами и их учениками и т.д.

Собор требует писать иконы по старым образцам[21], «по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов». Это требование повторяется неоднократно и по разным поводам. Новая икона должна передавать образец, то есть того или то, что изображается (быть «по образу»), черты сходства изображенного

(быть «по подобию») и, наконец, «по существу», то есть быть православной иконой, соответствовать церковному Преданию, установленному Церковью иконописному канону[22]. В искусствоведческой науке это требование следовать древним живописцам, а также предписания «от своего замышления ничтож претворяти» и «от самомышления и своими догадками Божества не описывать», обычно рассматриваются как стремление Собора ограничить творческую инициативу художника, даже как требование точного копирования образцов. Более того, один из авторов пишет: «На Соборе 1551 г., называемом Стоглавым, было вынесено решение о введении лицевых иконописных подлинников — трафаретов для изображения отдельных святых и целых композиций», при помощи которых якобы «Церковь пыталась подчинить искусство определенным правилам и канонам»[23]. Действительно, после Стоглава в широкое употребление входят лицевые иконописные подлинники. Однако «приноровленные к изложению Пролога или краткого собрания житий святых по месяцам сборники появились лишь в конце XVI века и никогда не были ни напечатаны, ни законодательным образом апробированы»[24]. Содержание этих подлинников вырабатывалось не церковной властью, а теми же художниками. Они представляют собою сборники рисунков, схематических образцов, так сказать пособий или материалов, которыми пользовались в разное время иконописцы. Эти схемы не имеют отношения к художественности произведения[25]. Их роль чисто документальная и информационная. Непредубежденному лицу, знакомому с их содержанием, ясно их место в творческом процессе; они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику святого или события и этим облегчают работу художника, ограждая его от исторически неверного представления о том или ином лице и в конечном счете от искажения памяти и Предания Церкви.

К вопросу о соотношении между правилами и художественным творчеством мы вернемся в дальнейшем. Здесь же достаточно сказать, что ни Подлинники, ни древние образцы, которым предлагается следовать, никак не могут ограничить творческой свободы художника[26]. Требование следовать древним образцам является совершенно нормальным и соответствует основам церковного искусства. Оно всегда существовало в Церкви. «Живописцы списывают иконы не с дурных изображений, а с прекрасных и отмеченных древностью», — писал еще в IX веке преподобный Феодор Студит[27]. «Знаменовать с древних образцов» не значит буквально их повторять. Это требование, предъявляемое Собором художнику, не может вредить его

творчеству, даже будучи выраженным в еще более категорической форме, как, например, в Кормчей Книге. Как известно, Кормчей Собор широко пользовался при обсуждении различных вопросов. По-видимому, пользовался он ею и в вопросе об иконописании и иконописцах. Во всяком случае, в Кормчей мы находим столь явное сходство с Собором, что нельзя не видеть здесь определенного влияния на него: «И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей [...], а собою бы вново не прибавлял ни единыя оты аще убо и зело и то мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати» [28]. Требование не прибавлять «ни единыя оты» и соборное «от самомышления ничтож претворяти» — по существу одно и тоже. Не творчество ограничивается этим, а отступление от «святых отец предания», то есть от православного вероучения, даже если такое отступление кажется продиктованным большими знаниями художника. «Правилам и канонам» церковное искусство подчинялось (точнее — направлялось ими) на протяжении всего своего существования и, как это с достаточной наглядностью и очевидностью показывает само это искусство, нисколько от этого не страдало [29].

Помимо конкретных вопросов и принципов иконописания главные распоряжения Стоглава направлены на то, чтобы повысить качественный уровень иконописи и нравственный уровень иконописцев. Этим двум последним целям и посвящена вся самая обширная 43-я глава, вникающая порой в самые разнообразные подробности жизненных положений и отношений. Здесь Собор, в противоположность принципиальным вопросам, высказывается гораздо более конкретно и пространно.

Очевидно, в это время, особенно по городам и селам, удаленным от центров, очень усилилась деятельность ремесленников. «А которые по се время,— говорит Собор,— писали иконы не учась, самовольством и самоловкою и не по образу [...], ино тем запрещение положити, чтобы училися у добрых мастеров. И которому даст Бог учнет писати по образу и по подобию, и тот бы писал, да не Божие имя таковаго ради письма похуляется» [30].

Исходя из общего положения, в котором церковное искусство оказалось в середине XVI века, Стоглав пытается подчинить его высшему церковному надзору. «Також архиепископом и епископом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испытовати мастеров иконных и их писем самим смотрети [...]. Сами архиепископы и епископы смотрят над теми живописцами, которым приказано [наблюдать за другими], и брегут таковаго дела накрепко» [31].

Собор устанавливает надзор не только над качеством иконописи, но и над нравственным поведением иконописцев, и епископам предписывается налагать запрещение в писании икон на мастеров и их учеников, которые начнут «жити не по правилному завещанию, в пияньстве [...] и во всяком безчиньстве»[32].

Установленный Стоглавом контроль церковной иерархии над иконописцами по-разному расценивается в науке. Г. Острогорский, так же как в свое время Н. Покровский и некоторые другие, считает эту меру вполне целесообразной и нормальной, так как духовенство более способно если не оценить художественное достоинство иконы, то во всяком случае установить ее православие или неправославие, то есть ее соответствие или несоответствие церковному Преданию[33]. Н. Кондаков стоит на противоположной точке зрения: «Насколько из этой учрежденной в принципе духовной цензуры ничего не вышло [...],— говорит он,— о том не стоило в свое время и не стоит ныне говорить, ибо, как всем понятно было, епископы не могли ни чинить досмотр иконописный, ни научить чему-либо иконописцев»[34]. И действительно, положение после Собора и в дальнейшем нисколько не изменилось. В XVII и XVIII веках целый ряд литературных памятников описывает положение теми же словами, что и Стоглав, предъявляя те же требования[35].

В постановлениях Стоглава действительно «уже не видно отношения к труду живописцев как к «умному деланию», которое было характерно для Послания»[36]. Не видно и того же понимания иконы, какое было у его автора[a]. Последний обращается к людям, единомышленным с ним в духовной практике исихазма и, шире, ко всем тем, для кого они были примером, кто по ним равнялся. Собор же обращается к преобладающей в его время массе иконописцев и их учеников, давая им лишь известный минимальный кодекс нравственных жизненных правил и учреждая контроль над их исполнением и над производством икон. Как мы говорили, именно на Руси в предыдущий период нашло наиболее полное воплощение в жизни и в искусстве то, что было в центре византийского богословия; поэтому Россия богословствовала по преимуществу не словом, а образом, так сказать экзистенциально. Теперь это практическое претворение богословия в жизни начинает ущербляться: то духовное устроение, которое было характерно для Послания иконописцу в восприятии и творчестве иконы, полностью отсутствует в суждениях Собора. Теоретически он предъявляет правильные требования — «следовать древним живописцам», то есть следовать Преданию. Но это требование, лишенное своей жизненной основы (умного делания), превращается во внешние предписания и контроль.

Можно сказать, что Стоглав характеризуется не тем, что в нем есть, а тем, чего в нем нет, — своим отступлением от главного. Хотя на этом Соборе и обнаружилась по крайней мере теоретическая приверженность к требованиям, предъявляемым православной богословской мыслью к иконописи, его суждения, будь то по отдельным иконографическим темам или по вопросам принципиального характера (как творчество, мораль и т. д.), лишены основного: богословского обоснования. Если прицsmall... принципиально, с точки зрения церковной, ссылка на предания в виде существующих образцов «пресловущих иконописцев» является нормальной (ссылки на древность всегда имели большую силу авторитета), то понимание самого этого принципа и некритическое отношение к существующим образцам привели Собор, вместо творчества в Предании, к пассивному консерватизму [37]. С одной стороны, он проявил здоровое стремление к пресечению игры воображения («измышления», «самомышления», как он ее называет), с другой стороны, Собор или делал вид, что не замечает ее существования в целом ряде новых композиций, или действительно не замечал. Отсюда получилось противоречие между теоретическими решениями Собора и практическим его отношением к существующим иконам. Целый ряд композиций, написанных в это время и находившихся перед глазами Собора, представляет собой, как увидим, фантазии русских мастеров, основанные не только на византийских образцах, но и на прямых заимствованиях из римокатоличества. Собор пассивно принял те отступления от православного вероучения, которые он, по своему заданию, должен был исправить, и тем самым дал возможность продолжать эти отступления, то есть как раз закрепил «поисшатавшиеся обычаи».

Стоглавый Собор проявил себя характерным выразителем переходной эпохи и потому имел большие последствия для дальнейших путей церковного искусства (не только русского, но и вообще православного): именно в нем отразилась богословская беспомощность эпохи, замена критерия подлинности консерватизмом и живого творческого предания внешними правилами. Распространение новшеств, закрепленных Стоглавом, наталкивается на противодействие со стороны приверженцев традиционного понимания православного образа. Во второй половине XVI века возникают споры по поводу содержания и направления церковного искусства и идейное содержание этих споров, как увидим, показательно для происходящего сдвига.

Собор 1553—1554 г.
Дело дьяка Висковатого [38]

Через два года после Стоглавого Собора возникло дело дьяка Висковатого, послужившее предметом соборных суждений, известных в истории под названием «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 1553» [39].

Причиной выступления Висковатого и его спора с митрополитом Макарием послужили новые иконы, написанные псковскими мастерами после московского пожара 1547 года для Благовещенского собора, а также роспись царской палаты.

«В лето 7062 (1552) месяца октября в 25-й день была речь царя и государя великого князя, Ивана Васильевича, всея Росии самодержца, с отцем своим Макарием, митрополитом всея России, и с архиепископы и епископы, и с боляры, и с всем священным собором [...]. И митрополит говорил: [...] Государь, зде на Москве, в твоем царствующем граде, по соборному уложению (Стоглаву.— *Л. У.*), надо всеми иконникы уставлены четыре старосты иконникы смотрети, чтоб писали по образу и по подобию [...]. И туто же говорил дьяк Иван Михайлов: не подобает невидимаго Божества и безплотных воображати, как ныне видим на иконе писано: Верую во единаго Бога [...]. И митрополит ему молвил: Да как писати? И Иван говорил: Писати бы на той иконе словы: Верую во единаго Бога, Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым, а оттоле бы писати и воображати по плотскому смотрению иконным письмом». Митрополит на это ответил довольно резко: «Говоришь де и мудрствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь галатских еретиков, не повелевают невидимых безплотных на земли плотию описывати»; и далее: «Не велено вам о Божестве и о Божиих делех испытовати [...]. Знал бы ты свои дела, которые на тебе положены, не разроняй списков» [40]. Несмотря на такой ответ митрополита, Висковатый не успокоился и в ноябре принес ему «Список» — «О мудровании и о своем мнении о святых иконах», прося рассмотреть его на Соборе, который был в это время в Москве по поводу ереси Башкина [41].

Причину своего выступления Висковатый формулировал следующим образом: «И о том, государь, была вся ревность моя, иже по человеческому смотрению образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и Пречистые Его Матере, и святых угодивших Ему образы сняли и в то место поставили свои мудрования, толкующие от приточ, и мне, государь, мнит,

что по своему разуму, а не по божественному писанию»[42]. Свои сомнения Висковатый заключает обращением к митрополиту, прося его пастырского руководства: «И аз тебе, государю моему, челом бию, высмотри сумнение мое все, и что не по Бозе, накажи мя в том»[43].

Иконы, в которые входили сюжеты, смутившие Висковатого и вызвавшие его протест, представляли собою ряд новых символических композиций: Символ веры, Троица в деяниях, Предвечный Совет и четырехчастная икона Благовещенского собора, которая и до сих пор находится в нем на том же месте и состоит из тем: «Почи Бог в день седьмый», «Единородный Сыне...», «Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся», и «Во гробе плотски...». Сюжеты, входившие в эти иконы, Висковатый называл одни «самомышлением», другие «латинским мудрованием». Это были: изображение Бога Отца, Христа «в Давидове образе», Христа молодым в доспехах, нагого Христа, закрываемого херувимскими крыльями, а также Духа Святого «особно стоящаго во птичьем незнаеме образе» и другие. Это были те сюжеты, мимо которых прошел Стоглавый Собор или туманностью своих выражений, или просто обходя их молчанием.

В поданном им «Списке» Висковатый обосновывает и развивает свой взгляд на смутившую его иконографию. «И по тому его списку и ответы ему на соборе митрополит говорил»[44].

Большинство сюжетов, послуживших причиной спора, в наше время утеряли свою актуальность и в современной церковной практике не воспроизводятся. Однако они показательны для происходившего сдвига в русском церковном искусстве и определенного направления мышления, соответствующего тому упадку церковного сознания, от которого мы не избавились до сих пор.

Спор начался с одного из самых важных положений Висковатого: «Не подобает невидимаго Божества воображати»; к иконе никогда такого требования не предъявлялось, и никогда до сих пор она на это не посягала. Теперь же иконописцы стали изображать невидимое Божество по видению пророка Даниила[45] в иконе Символа веры, как выражение его первого члена (то есть Бога Отца), а также в других композициях.

Как мы видели, вопрос об изобразимости невидимого Божества, хотя и в весьма неясной форме, уже поднимался на Стоглавом Соборе. Последний резко высказался против иконописцев, которые помимо описуемого по плоти Христа Бога описывают Божество «своими догадками». Если на основании 43-й главы Деяний этого Собора и можно предположить, как это сделал Острогорский, что текст этот направлен против изо-

бражения Бога Отца, то здесь уже никаких сомнений быть не может: то, что в Стоглаве осталось недовыраженным и неясным или было обойдено молчанием, теперь проясняется и оформляется. Митрополит и Собор начинают защищать именно изображение Бога Отца, а также сюжеты, представляющие собою как раз те «самомышления», которые два года назад подпали под теоретическое осуждение Стоглава [46].

Защиту оспариваемого изображения митрополит начинает с пространного и подробного перечня примеров его, существующих в храмах. На эти образцы он ссылается, обосновывая их давностью, и подчеркивает главным образом их греческое происхождение. В довершение, в подтверждение законности образа Бога Отца, он приводит свидетельство присутствовавших на Соборе афонских старцев, что в Святой Горе двадцать один большой монастырь «и у всех святых церквей невможно тому быти, где бы не писан образ Господа Саваофа или Святая Троица» [47]. «В нашей земле русьской,— заключает митрополит,— отнележ просвещени быхом святым крещением, живописцы невидимаго Божества по существу не описуют, а пишут и воображают по пророческому видению и по древним образцам греческим» [48]. По мнению Висковатого, пророческие прозрения не могут быть первообразом для изображения Бога. Ветхий Завет не знает непосредственного богооткровения [49]. И пророки ведь «все не едино видение видеша, не существа, но славы» [50]. Он проводит резкую грань между видениями Божества в пророческих прозрениях, с откровением, совершившимся в воплощении. «Ветхая вся мимоидоша и быша вся нова» [51]. Он не отрицает значения Ветхого Завета, но ставит его в общую церковную перспективу; Церковь с любовию приемлет ветхозаветные прообразы, но предпочитает им их исполнение — благодать и истину. В обоснование своей позиции он ссылается на 82 правило Шестого Собора, на Седьмой Вселенский Собор, Синодик Торжества Православия и писания Иоанна Дамаскина.

Предварительным ветхозаветным богоявлениям противостоит их осуществление: подлинное бого*ви*дение, явление во плоти Сына Божия. Пророческие видения, в том числе и Даниила, толкуются Церковью как явления Сына Божия, как предвозвещения Его воплощения (например, в Неделю святых Праотец стихира 4 на «Господи воззвах» на Великой вечерне). Смысл этих пророческих прозрений в том и был, что как «образы и сени» они упраздняются при появлении подлинного человеческого образа Бога. Ветхозаветный запрет этим не упраздняется: Бог остается неизобразимым, так как «Бога никтоже виде нигдеже». Бог видим и, следовательно, изобразим

только в воплощении. «Невидимаго же и безплотнаго и неописаннаго и безóбразнаго Бога,— ссылается Висковатый на Иоанна Дамаскина,— кто может сотворити подобие?» Поэтому изображения невоплотившегося Бога Отца и могут быть основаны только на мудровании «кроме свидетельства».

В образе Бога Отца Висковатый увидел попытку изобразить неизобразимое существо Божие. Так он и говорит в своем покаянии: «Мнел есми, что неописанное Божество изписують» [52]. Его утверждение, что пророки не видели существа Божия, дает митрополиту возможность отвести его основное обвинение живописцев в «мудровании»; они изображают Божество не по существу, он подчеркивает это, а по видению, «якоже святии пророци видеша и святии отцы, в образе Господа Саваофа пишут по человечеству» [53].

Так же как изображение невоплотившегося Бога Отца, «мудрованием» является для Висковатого и изображение Сына Божия иначе, чем в человеческом образе. «И аз увидел, что в сотворении небесе и земли, и в сотворении Адамли, и в иных местех написали Господа нашего Иисуса Христа в ангельском образе» [54]. «И аз от Писания уверяюсь,— говорит он по поводу того же изображения в другом месте,— истинно Слово Божие Господь наш Иисус Христос виден нами в плотском смотрении, а прежде век от Отца невидим и неописан» [55]. Митрополит Макарий на это отвечает: «А Христа Бога нашего, невидимаго Божеством, плотию на иконах описывают в ангельском образе с крылы в творении Адамове и о всей твари, по Исаиину пророчеству: Велика Совета Ангел, яко с нами Бог» [56]. По мнению Висковатого, Сын Божий изобразим только по человечеству, «в плотском смотрении». Только в этом образе Он и познаваем. Для митрополита же Он изобразим «плотию и в ангельском образе». В подтверждение своей мысли он ссылается на образ Святой Троицы, где три явившихся Аврааму изображаются «по человечеству [...] с крылы [...], по великому Дионисию» [57]. Для Висковатого изображение Христа в ангельском виде соблазнительно: оно может пониматься так, что Христос воспринял ангельскую природу так же, как и человеческую, или что чин ангельский ставится выше воплощения [58]. Действительно, несколько ветхозаветных текстов, говоря о Мессии, называют Его «посланцем», по-гречески «ангелом». У Исаии Он — Ангел Великого Совета (9,6), у Малахии — Ангел Завета (3,1). Но наименование «ангел» есть наименование Его служения, а не существа. Он — Вестник Божий, «ангел» лишь постольку, поскольку Он воплощается. Мессию мы знаем только в человеческом образе и не знаем в ангельском. Кроме того, если Слово Божие, Логос «Имже вся быша», в Своем творческом акте (сот-

ворении мира) изображается ангелом, то действительно ангельский чин ставится выше воплощения; иначе говоря, Воплотившийся и Пострадавший не мыслится как Творец. В связи с ересями и «шатанием умов» для такого рода опасений Висковатый мог иметь конкретные причины.

Что касается ссылки митрополита на образ ветхозаветной Троицы, то она находится в противоречии с вполне традиционно православным постановлением Стоглава. Надпись IC XC над ангелом там была признана неправильной. Образ Троицы не есть ипостасный образ Отца, Сына и Духа Святого, а образ троичности Божества и троичного бытия. Поэтому единственным возможным надписанием было объявлено общее именование «Святая Троица». Здесь же имя Иисуса Христа относится к символическому изображению ангела, понимаемому как ипостасный образ второго Лица Святой Троицы до воплощения, так сказать параллельный Его человеческому образу. Это является явным противоречием 82 правилу Пято-Шестого Собора, воспрещающему всякое символическое изображение, заменяющее личный образ.

В новой иконографии Висковатый увидел как бы отступление от евангельской истины в Ветхий Завет, к пророческим «образам и сеням». Не подобает, ссылается он на 82 правило, почитать образ паче истины. Если изображать Бога по пророческим прообразам, так же как изображается Он в воплощении, то «умаляется слава плотьскаго образования Господа нашего Иисуса Христа» [59].

Кроме того, в представлении Висковатого икона, чтобы быть достоверным свидетельством, должна быть иконографически определенной и узнаваемой: «Ино б одним образом писали, чтобы было несоблазненно, а то в одной паперти убо одна икона, а в церкви другая, тоже писано, а не тем видом» [60]. (Например, в сотворении мира Христа пишут то образе «Ветхого денми», то в ангельском.) То есть художники вырывают пророческие образы, видимые или словесные, из их контекста и применяют к другим контекстам по-разному «по своему домыслу», и поэтому свидетельство их теряет свою достоверность.

Для митрополита изображение Бога по пророческим видениям имеет ту же силу свидетельства, что и образ воплощения; он не делает между ними разницы. Рядом с историческим образом Сына Божия Иисуса Христа может быть и другое изображение Бога, потому что Он «не является еже есть, но еже может видяй видети; сего ради овогда убо стар является, овогда юн, овогда во огни, овогда же в хладе, овогда в ветре, овогда в воде, овогда же во оружии, не прелагая Свое существо, но вообра-

жая зрак различию подлежащих» [61]. Этой цитатой из 3-го Слова Послания иконописцу оправдывается любое изображение Божества. И по мнению митрополита этим «слава плотьскаго смотрения» Христа не только не умаляется, но «наипаче прославляется». Воплотившийся Сын Божий является для него лишь одним из возможных первообразов. Его образ ставится на один уровень с пророческими видениями, теряя свою исключительность. В представлении Макария стоят на одном уровне и икона как свидетельство воплощения, и изображения по пророческим видениям, и иллюстрации библейских повествований, и разные переложения поэтическо-символических описаний божественной силы, гнева и т. д., и мистико-дидактических иносказаний, которыми он широко пользуется в оправдание оспариваемых Висковатым композиций. Объяснения и обоснования митрополитом этих композиций показывают еще более наглядно, чем сами изображения, те изменения, которые происходят в понимании иконы. Здесь мы видим уже полный разрыв со святоотеческим ее обоснованием.

Так, на одной из икон («Почи Бог в день седьмый») тело распятого Христа покрыто херувимскими крыльями. Висковатый увидел в этом «латынские ереси мудрование». «Слыхал есмя многажды от латын в разговоре, яко тело Господа нашего Иисуса Христа укрываху херувимы от срамоты» [62]. На это митрополит отвечает, что свидетельство от врагов истины неприемлемо, «а о херувимских крылех в Превечном Совете явлено достоверно и известно по великому Дионисию» [63]. По толкованию Макария эти два крыла представляют собой «словесную и умную душу» Христа, которой Он искупил нашу душу, помраченную и растленную, так же как воспринятою плотию искупил плоть Адама.

«А иже Бог Отец Господь Саваоф,— поясняет он другую деталь той же иконы,— изливает из сосуда на Христа стоящаго (как в распятии обнаженного и покрытого херувимскими крыльями.— *Л. У.*), прообразует святое крещение и чашю, иже прият плотию в распятие, еже есть оцет с желчию смешен. Сему и пророк Давид свидетельствует, глаголя: Даша в снедь Мою желчь, и в жажду мою напоиша мя оцта. Да о ней же свидетельствуют четыре евангелисты» [64]. Композиция эта действительно близка к Крещению, но поскольку этот «прообраз крещения» изображен как обливание, то есть как «латынское мудрование», митрополит присовокупляет толкование о чаше.

Деталь иконы «Единородный Сыне», «иже на верх креста образ Иисуса Христа млад, оболчен в брони, в руку имый меч», митрополит объясняет словами: «Оболчется в броня правды, и возложит шлем, и суд нелицемерен приемлет, и поострит гнев

на противныя [...], ихже убиет Господь духом уст Своих». Он ссылается при этом на пророков, Книгу Премудрости, псалмы и песни, а также на толкование Иоанна Златоуста псалма 44 (слов «предста Царица»), подкрепляя свои доводы уже приведенной нами цитатой из 3-го Слова Послания иконописцу [65].

В то время как Висковатый пытается выяснить смысл изображения, самый замысел новых икон, их соответствие или несоответствие православному Преданию, митрополита удовлетворяют, как видим, внешние приметы их соответствия словам «из божественных писаний». А поскольку Висковатый не считается с таким способом обоснования, то он сам обвиняется Макарием в «самомышлении», в том, что он «не испытал божественных писаний». Это соответствие текстам и словам постоянно подкрепляется ссылкой на греческие образцы. По-видимому, непогрешимость греческих иконописцев для митрополита не представляет никаких сомнений. Сам занимавшийся иконописью, он, очевидно, усвоил себе взгляды и психологию мастеров, работавших по переводам, принимавшимся без всяких свидетельств [66].

Митрополит и Собор иногда соглашаются с Висковатым, в частности в вопросе о сжатых дланях Спасителя в Распятии. Икону велено переписать.

Что же касается изображения Христа «в Давидове образе», то есть в царском одеянии и святительском омофоре [67], то, как говорит Висковатый, «в Давидове образни, который пророк плотьскаго смотрения Господа нашего Иисуса Христа не исповедал». В отношении этого изображения, так же как и иконы Духа Святого, «особно стояща в птиче образе незнаеме», о котором «и помянуть ужасаюся», говорит Висковатый, Собор признал недостаточность своей эрудиции: «И мы о том свидетельства поищем в божественных писаних, да посоветуем соборне, да о том и указ учиним» [68]. Для образа Духа Святого соответствующего свидетельства, по-видимому, не нашлось, так как эта икона исчезла, и неизвестно, что это был за образ [69].

Помимо вопросов, поднятых Висковатым в его «Списке», митрополит Макарий отвечает и на устный его протест против изображения бесплотных сил. Как мы видели, на первое выступление Висковатого он ответил резко и загадочно: «Говоришь де и мудрствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь галатских еретиков, не повелевают невидимых бесплотных на земли плотию описывати» [70]. На Соборе митрополит обосновал изображение ангельских чинов ссылками на Дионисия Ареопагита, других отцов и пророков. Принято считать, что Висковатый, протестуя против изображения «Божества и бесплотных», понимал под бесплотными вообще ангель-

ский мир. На такой вывод наталкивает прежде всего ответ митрополита. В пользу этого говорит также и то, что, цитируя постановление Седьмого Вселенского Собора с перечислением изображаемых тем, Висковатый опускает ангелов. Однако в поданной им записке о неизобразимости бесплотных не упоминается, и сам он на Соборе в ответе митрополиту говорит, что не имел в виду изображения ангелов: «И аз говорил тебе, государю, об одном невидимом Божестве, а о ангелах не говаривал [...]. И ты, государь, ныне владык спросил, как я молвил, и владыки тебе сказали, что аз молвил о бесплотных и о ангелах, и аз, государь, того не помнию, что аз так молвил, а коли владыки говорят, и аз в том виноват, и ты, государь, в том меня, Бога ради, прости со всем освященным Собором» [71]. В искренности на этот счет Висковатого, нам кажется, сомневаться нет причин [72].

Помимо икон Висковатого смущало и то, что в росписях государевой палаты «писан образ Спасов, да тутож близко него написана жонка, спустя рукава кабы пляшет, а подписано над нею: блужение, и иное ревность, а иные глумления» [73]. Из контекста ясно, что смущает Висковатого далеко не только неуместность соседства и тем неуважение к образу Спасителя, а то, что действительно здесь образ Спасов «по человеческому смотрению» тонет в аллегориях и иносказаниях. Ответ митрополита, как и многие его другие ответы, ограничивается подробным описанием темы росписи и подкрепляется ссылкой на житие св. Василия Великого [74].

Из «Розыска» выясняется, что до своего обращения к митрополиту Висковатый в течение трех лет «вопил на народе», то есть открыто говорил о неправильности новых икон. Повидимому, он начал «вопить» еще до Стоглава. В этом, конечно, он был неправ тем, что не обратился со своими сомнениями непосредственно и сразу к митрополиту, что и было последним поставлено ему на вид [75].

«На вопросы и недоумения Висковатого Собор достаточного ответа так и не дал» [76]. Он осудил Висковатого, назвал его писания «развратными и хульными». Его делу было посвящено два заседания в январе 1554 года и, поскольку Собор этот был созван по делу еретиков, то и дело Висковатого само собою оказалось втянутым в ту же атмосферу. Собор не столько разбирал, сколько опровергал и обвинял. «Церковная власть, словно стремясь уличить Висковатого во что бы то ни стало, обращала большое внимание на различные второстепенные формальные неправильности — в выражениях, в цитатах. Давя своим авторитетом, Собор заставлял Висковатого смириться» [77]. Действительно, при всем уважении к митрополиту Ма-

карию, к его талантливости и замечательной и разносторонней деятельности, нужно сказать, что дело дьяка Висковатого создает впечатление не в пользу его и Собора. Прежде чем перейти к ответам на затронутые Висковатым вопросы, митрополит явно стремится создать невыгодную, дискредитирующую Висковатого атмосферу: он пытается выяснить, действует ли Висковатый самостоятельно или у него есть единомышленники, обнаруживает неточности, неудачные или неверные выражения в «Списке» и, несмотря на то что Висковатый тут же признает правоту Макария, подозревает в этих выражениях умышленные искажения. Все это, в связи с судом над еретиками (Косым, Башкиным...), бросает на Висковатого определенную тень.

То упорство, с которым митрополит защищал новое направление в иконописи, нельзя, конечно, объяснить только желанием осудить Висковатого за смущение им народа; нельзя объяснить его и только тем, что Макария задело вмешательство мирянина в богословские вопросы, то, что Висковатый поставил себя в положение судьи («не велено вам о Божестве и Божиих делах испытовати, — несколько раз повторяет он, — но токмо веровати и с страхом святым иконам покланятися»). Суть дела была все же, по-видимому, в том, что Макарий искренне не понимал существа затронутых Висковатым вопросов. В споре, возникшем между ними, определяются в основе два различных понимания церковного искусства.

Для Висковатого руководящим принципом в суждении об иконописи были основные положения православного вероучения. Он далеко не был «косным ревнителем старины» [78]. «Висковатый ревновал не о старине, но об истине, то есть об иконографическом реализме. Его спор с митрополитом был столкновением двух религиозно-эстетических ориентаций: традиционного иератического реализма и символизма, питаемого возбужденным религиозным воображением» [79]. Для митрополита и Собора руководящим принципом была существующая церковная практика, обосновываемая туманной и беспомощной богословской аргументацией, ссылками без большой разборчивости и осторожности на греческие и русские памятники. Хотя в своих ответах Висковатому Макарий постоянно ссылается на святых Отцов, проникновения в дух их учения у него нет. Он ограничивается подбором цитат, а иногда и просто слов, как мы видели, лишь бы было внешнее соответствие изображенному. Во всех своих возражениях он обнаруживает верность букве, а не святоотеческому духу.

Святоотеческое обоснование иконы как свидетельства воплощения, то есть, как мы уже говорили, основоположный для

православного богословия евангельский реализм, замутняется, перестает играть основную, решающую роль. «Это был отрыв от иератического реализма в иконописи и увлечение декоративным символизмом, вернее аллегоризмом», и «это решительное преобладание символизма означало распад иконного письма» [80]. Интерес переходит с личности изображенного и с факта на отвлеченную идею. Богословское и духовное содержание уступает место интеллектуализму и мастерству. Сдвиг, происходящий в церковном искусстве и в его понимании, находит защитника и идеолога в лице митрополита Макария и санкционируется им и Собором. «В атмосфере XVI века, насыщенной электричеством протестантизма и свободомыслия» [81], сдвиг этот представляет благоприятную почву для западных влияний. Дело дьяка Висковатого и было столкновением традиционного православного восприятия образа с усиливающимся западным влиянием. «Парадоксальным образом побеждает это „западничество", но под знаком „старины" и „собирания"» [82].

Нужно сказать, что Висковатый не был ни единственным, ни первым, кого смущали «самомышления» в иконописи [83]. Подобные композиции возбуждали сомнения и споры уже гораздо раньше. Так, письмо толмача Димитрия Герасимова в Псков дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину говорит о том, что еще в 1518 или 1519 году композиция, подобная тем, что оспаривал Висковатый, была представлена для суждения преподобному Максиму Греку. Тогда это был «образ необычен, егоже опроче одного града во всей русской земле не описуют». Максим сказал, что он ничего подобного не видел «ни в коей земли» и что иконописцы образ «от себя составили». По-видимому, ему было предложено письменное толкование. Он отнесся к иконам такого рода отрицательно: «Преизлишне таковые образы писати, иноверным и нашим хрестьянам простым на соблазн»; надо «те образы писати и поклонятися им, ихже святые отцы уставиша и повелеша соборне, и праздники им уставиша». Иначе же, «кто де захочет, емлючи строки от писания, да писати образы, и он безчисленные образы может составить». В том же письме Герасимов добавил, что еще раньше была «о том образе речь великая и при Геннадии архиепископе» (Геннадий был архиепископом Новгородским с 1484 по 1504 год). Геннадий столкнулся с псковскими иконниками по поводу работ, писанных ими «не гораздо». Иконники отговорились тем, что образа пишут «с мастерских образцов старых, у коих есмя училися, а сниманы с греческих». Этой туманной ссылкой на греческие образцы они и ограничились, «а писания

о том не предложили никакого». Псковичи же тогда «паче послушаша иконников, а не архиепископа».

В 60-х годах, то есть через 15 лет после спора с Висковатым, подобная композиция была представлена на суждение иноку Зиновию Отенскому [84]. Его спросили об иконе «Богоотци», которую одни «не приемлют покланятися и овии чюдятся и хвалят, аки зело мудро образец составлен» [85]. Вопрос, повидимому, был наболевший и, судя по настоянию собеседников Зиновия, нисколько не потерявший своей остроты со времени спора с Висковатым. «Любве убо ради молю тя; аще не бы распря была о иконе сей, ни едино бы о сем бы слово, но понеже некои не приемлют иконы сия почитати, сего ради молю я тя, скажи» [86]. Такая икона, очевидно, не была известна Зиновию, он вопроса не понял: «Кая икона, юже именуеши Богоотца, не разумех бо аз». Ему пояснили, что речь идет об иконе «Богоотци Саваофе» и представили Сказание, то есть описание этой иконы с толкованием.

Судя по описанию этого Сказания, спорная икона, основанная на комбинации библейских текстов, была вариантом композиции «Единородный Сыне», в свое время смутившей Висковатого, с изображением Бога Отца в образе Давида, то есть царя и архиерея («на главе Ему митра, на раму омофор», в руке, одетой в железную перчатку, меч), Христа молодым в броне и с мечом, сидящего на кресте, и т. д.

Зиновий, выслушав Сказание, отозвался резко и бескомпромиссно: «И образец и сказание иконы сия далече от мудрования святыя соборныя апостольския Церкве и всячески чюже благочестивыя веры и мысли, и много досаждение на божественное естество, и на Господа нашего Иисуса Христа неправда» [87].

По Сказанию, Саваоф изображается «в Давидове образе» на том основании, что Давид — предок Христа по плоти, «богоотец», и что в Евангелии Спаситель часто именуется Сыном Давидовым. На это заумное «богословствование» Зиновий отвечает, что если так, то Бога Отца нужно было бы изображать и «в образе Авраамли». Изображение Саваофа в виде Давида было бы «хулою юже на Божию славу воспущаему. И аще тленный и рожный и умирающий вина хощет быти безначальному: то уже таковаго нечестия ни в единой ереси не обретается» [88]. Зиновий ядовито замечает, что если Бога Отца изображать как царя и святителя, то «кому имать ходатайствовати, рекше святительствовати, имже сам есть Бог и Отец?» [89]. Вообще «сия же икона в Давидове образе ни по единому богодухновенному писанию, ни по апостолькому, ни по пророческому, ни по евангелию; от многих же паче ереси сложена, еже в Давидове образе Бог Отец и Христов образ по нему» [90], то есть изобра-

жение Христа в том же образе Давидове, против которого протестовал Висковатый. В своем возражении Зиновий ссылается на 82 правило Трулльского Собора. Относительно деталей изображения, в частности железной рукавицы и меча, Зиновий говорит: «Несть прилично Богу Отцу безплотну, невидиму, иже вся от небытия на бытие приведшу, начертоватися человеком мстителем». Если так «мучительная силы Божия иконам воображати», то при текстах вроде «чрево Мое на Моава аки гусли возшумят», или «буду им аки медведица раздробляя», придется «начертывати чрево Божие гусльми или медведицею ряящеюся» [91]. Зиновий не говорит о принципиальной изобразимости или неизобразимости Бога Отца; он не выходит из рамок представленного ему конкретного материала. И все же из его недоумения и возражений можно понять, что изображение в человеческом образе Бога Отца «безплотнаго и невидимаго» не представляется для него возможным.

Изображение Христа молодым, сидящим на кресте с мечом в руках, Зиновий осуждает как самовольное искажение евангельского свидетельства: «А еже в броне железней и шлеме медне с креста слезти на ада, ни един из богословцев предасть, никто от отец воспет»; равно как и то, что «Христу младу на кресте сидети. Вся та чужа православных мудрования, яко диаволе хуление» [92]. Действительно, христианского понимания предельного унижения креста как победы здесь не видно. Сила крестная передается изображением мирского оружия, и евангельская реальность заменяется аллегорией.

Не менее резко восстает Зиновий против другой детали той же иконы — распятого серафима («как бы от ереси», — отозвался об этом изображении преподобный Максим Грек) и херувимов, о которых Сказание говорит: «А еже серафим бел — святая Его [Иисуса] душа [...]». «Два Херувима багряна се есть слово и ум». По-видимому, вместе с серафимом, эти херувимы представляют дальнейшее развитие той же темы, толкование которой давал митрополит Макарий. Некоторые исследователи полагают, что распятый херувим явился переработкой видения Франциска Ассизского на горе Альверно [93], но это могло быть, как полагает протоиерей Г. Флоровский, влияние немецкой мистики. В XIV веке мы встречаем этот образ у Сузо, известного римокатолического мистика, имевшего исключительно сильное влияние, особенно с XV века. Его мистико-эротические произведения, снабженные его собственными иллюстрациями, были, несомненно, известны псковским иконописцам, имевшим тесные связи с Западом.

Зиновий, разобравши по пунктам подробности спорного сюжета (в Сказании), нашел в нем следы гностических, мани-

хейских, савеллианских ересей, а относительно всей композиции изображения заметил, что она составлена «еретическим мудрованием и пьянственнаго безумия шатанием»; «отвращаюся сих аз по правилу святаго вселенскаго шестаго собора»,— говорит он [94].

Зиновий не отмечает западных деталей в опровергаемых им композициях. По всей вероятности, он просто не знал о их происхождении, как знал это Висковатый. В общих же суждениях об иконах он обнаруживает последовательную и твердую верность святоотеческому Преданию, основываясь, в опровержении новых композиций, главным образом на постановлении Шестого Собора: Вселенский Собор заповедал «писати иконы по благодатной истине,— говорит он,— на память плотского Господня жития, и страсти Его и спасенья смерти, и божественнаго бывшаго миру избавления» [95].

Возникновение и особенно широкое распространение новых «богословско-дидактических» композиций обычно объясняется в искусствоведческих работах как один из способов борьбы Церкви с возникшими ересями. Однако в письменных источниках подтверждения этому мы не находим; ни в одном из сочинений, писавшихся в это время против еретиков, ничто не позволяет сделать подобный вывод. У преподобного Иосифа Волоцкого, в перечислении того, что изображается на иконах, эти темы отсутствуют. Если бы действительно подобные изображения были направлены против еретиков, то странно, что, например, такие решительные борцы против ересей, как Новгородский архиепископ Геннадий или св. Максим Грек, высказывались против них. Митрополит Макарий, в своей защите этих композиций, также не объясняет их необходимостью борьбы с ересями. Чего достигали эти новые «мистико-дидактические» композиции и что они доказывали, понять трудно. И это тем более, что и тогда их никто не понимал без специального разъяснения: «А надписи на них нет,— говорит Висковатый на Соборе,— а что в ангельском образе писали Господа нашего Иисуса Христа, а на верх креста седит в доспесе, и Совет превечный, а надписи над тем нет [...]». И митрополит Ивану говорил: «на всех на тех святых иконах подпись есть. В Предвечном Совете Господь Саваоф подписан, и Христов образ на кресте в лоне Отчи подписан Иисус Христос [...]. И Иван сказал: аз, государь, на всех тех иконах [...] подпись видел, что Иисус Христос и Саваоф, а толкование тому не написано, которые то притчи, а кого вопрошу, и они не ведают» [96]. Как видно из этого диалога, без объяснений нельзя было разобраться в этих композициях и понять изображенное. К концу XVI века вся эта тематика прочно обосновывается в церковной практике настоль-

ко, что и до нашего времени рассматривалась как нормальное явление. Так, в «Науке о Богослужении Православной Церкви» Лебедева читаем о символических изображениях XVI века: «Пастыри Русской Церкви всегда допускали и одобряли такого рода изображения, не только на основании внутреннего смысла их, но и потому, что видели в них наглядную систему научения, как равно и потому, что основные символы, входившие в состав таких изображений, издревле употреблялись в самой Церкви Греческой» [97]. Последний аргумент, как видим, тот же, что и у митрополита Макария: употребление Греческой Церковью является критерием истины. Между тем внутренний смысл многих из этих изображений основан на невероятной фантастике и выражался в таком глубокомысленном наборе «символов» и аллегорий, что не только не представлял «наглядной системы научения», но просто был неудобопонимаем. Отсюда обилие надписей на такого рода иконах второй половины XVI и XVII веков: «Без них многие иконы оставались непонятными»,— говорит один из авторов XIX века; смысл и содержание иконы были недоступны народу. «И опыт показал,— продолжает он,— что иконы без надписей делались предметом различных толкований, следствием которых часто бывало волнение народное» [98]. Не всегда и надписи были выходом из положения. Даже такой высокообразованный человек, как митрополит Филарет Московский, пишет по поводу иконы «Неопалимая Купина», что «в составе иконы представляется много неудоборешаемого» [99]. Легко можно себе представить, что могла дать эта «наглядная система научения» простым верующим людям.

Возможно, что ереси и имели какое-то отношение к этим «символическим» иконам. Но дело здесь не в полемике, а скорее в очевидном внутреннем сродстве. Творцы новых икон были не менее заумными и туманными мистиками, чем те же жидовствующие; и те, и другие питались одним и тем же нездоровым и «возбужденным религиозным воображением». И конечно, Церковь не могла полемизировать иконами, «от многих ересей сложенными», как определил их инок Зиновий.

Внутренняя порча в церковном искусстве второй половины XVI века далеко не была преобладающей: основное направление его мало в чем уступало предыдущей эпохе. Но в силу происходившего духовного спада церковное искусство оказалось лишенным той духовной основы, которую оно имело в ведущей роли исихазма. Между молитвенным подвигом и творчеством, так же как и богословской мыслью, появляется разлад. Это полагает начало отступлению от православного понимания образа, от вероучебных основ Шестого и Седьмого Вселен-

ских Соборов. в направлении, санкционированном Собором 1553—1554 года, заимствования и влияния перестают переплавляться в органический художественный язык православия, что в дальнейшем приведет его к прямому подражанию Западу и полному разрыву с Преданием.

---

[1] Шмеман А. Неизданное произведение св. Марка Эфесского о Воскресении//Православная мысль, Париж, 1951, с. 144.

[2] Этот процесс, окончательно определившийся в XVII веке и завершенный Петром I, начался уже в XV веке, в царствование Ивана III (1462—1505). После его женитьбы на воспитаннице Римского папы Софии Палеолог, в придворных кругах начинается настоящее увлечение Западом. В конце же XV века, когда Новгородским архиепископом Геннадием делается новый славянский перевод Библии, то руководит им доминиканский монах Вениамин, и перевод проверяется по Вульгате. В Новгороде появляются сделанные «в дому архиепископли» и по владычному повелению переводы с латинского и немецкого языков западной духовной литературы. (См.: Флоровский Г. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси//Труды V Съезда русских академических организаций за границей. София, 1932, т. 1, с. 497.) Также и борьба с ересями носила отпечаток западных методов. Борьба с латинством, хотя и была одним из характерных явлений этого времени, прекрасно уживалась с тяготением к западничеству.

[3] Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских. 1847, т. III, с. 19. Цит. по: Андреев Н. О деле дьяка Висковатого//Seminarium Condacovianum. V. Прага, 1932.

[4] Стоглавым этот Собор называется потому, что принятые им постановления разделены на 100 глав. Текст его, которым мы пользуемся, издан в Москве в 1890 г.

[5] Стоглавый Собор, с. 173.

[6] С. 174. И все же возникновение этого вопроса порождает спорные толкования вызвавших его причин. Он приписывается, например, тому, что в XVI веке в русскую иконопись начала проникать «живопись светская» (см.: Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Спб., 1900, с. 347) или «идеи портретной живописи» (см.: Андреев Н. Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства//Seminarium Condacovianum VII. Прага, 1935, с. 241). Поэтому предполагается, что за этим вопросом царя стоит представление о возможности именно портретных изображений на иконах людей несвятых, живых и умерших. Отсюда и ответ Собора считается не соответствующим широте поставленного вопроса (Андреев Н., там же, сноска 70). Но изображений людей в смысле реалистического портрета в эту эпоху еще не существовало: независимо от того, жив человек или умер, свят или не свят, его изображение трактовалось иконописно. Поэтому для Собора и не могло быть другого изображения портретного характера. Да и сама формулировка вопроса не дает, на наш взгляд, достаточных оснований приписывать ему широту, которой он не имеет, потому что ведь ставится он не о том, как именно (портретно или не портретно) изображать несвятых людей, а о том, допустимо ли их изображение на иконе. Именно так он и формулирован: «Достоит ли» их писать? Поэтому нам кажется, что Н. Покровский прав, скорее, тогда, когда объясняет причину возникновения этого вопроса тем, что присутствие и обилие несвятых людей на иконах могло смущать верующих и служить соблазном. К этому следует добавить и возможность критики таких изображений со стороны еретиков.

[7] С. 168.

[8] Покровский Н. Указ. соч., с. 356—357.

[9] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 278.

[10] Того же мнения был и Н. В. Малицкий (см.: К истории композиции ветхозаветной Троицы//Seminarium Condacovianum. II. Прага, 1927, с. 43). Конечно, определение Собора способствовало упрочению иконографии Троицы Андрея Рублева, делая ее в известной степени «каноническим образом» (Малицкий Н., там же). Но все же нет никаких оснований видеть в этом предписании установление не канонического образа, а незыблемого иконографического шаблона, как это иногда понимается.

[11] Н. Покровский в разборе соборного решения по этому вопросу допустил неточность, толкуя крестчатый нимб как принадлежность Божества (см. «Очерки...», с. 353). На самом деле крест в нимбе является принадлежностью исключительно Иисуса Христа, как указание на Его страдания по человечеству. Надпись же ό ὤn — «сущий» — (ό — член и ὤn — причастие глагола «быть») указывает на Его Божество: Этот «Сын Человеческий», изображенный на иконе, — тот же Бог, Который говорил в Ветхом Завете с Моисеем (см. Исх. 3, 14). «Этим именем, — говорит св. Григорий Богослов, — именует он Сам Себя, беседуя с Моисеем на горе: потому что сосредоточивает в Себе Самом всецелое бытие, которое не начиналось и не прекратится, как некое море сущности, неопределимое и бесконечное, простирающееся за пределы всякого представления о времени и естестве» (Творения, Спб., 1898, Слово 38, с. 524). В этом же смысле поясняет эту надпись и преподобный Максим Грек в «Сказании о венце Спасове» (см.: Сочинения. Изд. Казанской Духовной Академии. Ч. 3, 15//Православный собеседник, 1859—1860).

[12] Наиболее ранние известные примеры выделения среднего Ангела находятся в греческой Библии X в. в Парижской Национальной библиотеке, где у Него крестчатый нимб, а также в каппадокийской фреске XI в. (см.: Alpatov M. La Trinité dans l'art byzantin et l'école de Roublev//Echos d'Orient, avril—juin 1927).

[13] Изложение православной веры. Спб., 1913, с. 299; P. G. 94, 1112.

[14] Лосский В. Спор о Софии. Париж, 1936, с. 77.

[15] Канон 7-го гласа, песнь 9.

[16] С. 212. Дословно такого текста у св. Иоанна Дамаскина мы не нашли. Но, как известно, Стоглавый Собор обращался довольно свободно с источниками. Митрополит Филарет Московский даже сомневался в том, «заслуживает ли имя церковного Собора такой Собор, который в подтверждение своих мнений употребляет ложь, приписывает святым Отцам, или святым апостолам учение и правила совсем небывалые» (см.: Сочинения. 1834—1835, с. II, с. 180—205. Цит. по: Никонов В. Стоглавый Собор 1551 г.//Журнал Московской Патриархии, 1959, № 9, с. 46). Первая фраза приведенной цитаты представляет, по-видимому, пересказ, заимствованный из 2-го и 3-го Слов об иконах: «Если же кто осмелится сделать изображение Божества невещественного и бестелесного, и невидимого, и не имеющего формы и цвета, то мы отвергаем от себя, как ложное» (2-е Слово, XI; 3-е Слово, IX). Остальное заимствовано из приписываемого Иоанну Дамаскину Послания Константину Кабалину. (См.: Ostrogorsky G. Les décisions du Stoglav au suget de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine//Orient et Byzance, premier Recueil à la mémoire de Th. Ouspensky, Paris, 1930, p. 402.)

[17] Голейзовский Н. К. Послание иконописцу и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв.//Византийский временник. XXVI. М., 1965, с. 220.

[18] Острогорский Г. Указ. соч., с. 402.

[19] На позицию, занятую Собором в вопросе об изобразимости Божества, Н. К. Голейзовский усматривает влияние текстов 2-го и 3-го Слов Послания иконописцу, относящихся к толкованию образа Троицы и оправдывающих, по

его мнению, «любое изображение Божества» (там же, с. 228). Но если из текста 3-го Слова действительно можно сделать подобный вывод, то из 2-го Слова такого вывода сделать никак нельзя. Здесь определенно и ясно, как мы видели в предыдущей главе, разграничиваются пророческие видения и чувственные явления, что совершенно смешано в 3-м Слове. В последнем говорится, что Бог «не является убо еже есть, но яко же может видяй видети», то есть очень по-разному (см.: Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 372). Такое толкование может действительно оправдать любое изображение Божества. Нужно еще сказать, что хотя тексты 2-го и 3-го Слов местами буквально совпадают, между ними есть все же и определенная разница не только по существу, но и в манере изложения. В одном — содержание изложено сжато и точно, в другом — многословно и с пафосом. В этом втором случае — стремление сделать текст более торжественным, парадным, представить мысль более эмоционально приподнятой, но сама мысль при этом теряет свою четкость. Это наводит нас на предположение, что тексты эти принадлежат двум разным авторам.

[20] Например, И. Н. Жданов считал, что Макарий не оказал крупного влияния на решения Собора. См.: Андреев Н. Указ. соч., с. 239 и сноска 59; Острогорский Г. Указ. соч., с. 402.

[21] С. 207, 208, 210 и 212.

[22] Именно в связи со старыми образцами Собор предписывает в главе 27-й бережное отношение к старым иконам, их сохранение и поновление (см. с. 126).

[23] Мнева Н. Е. История Московской Руси. М., 1965, с. 115. Прежде всего, в соборных определениях издания 1890 г. мы такого решения не находим. Нет его и во французском переводе Дюшена, который пользовался несколькими редакциями (см.: Duchesne E. Le Stoglav ou les cent chapitres. Paris, 1920). Кроме того, «самомышления» и «замышления», о которых говорит Собор, заключаются в отступлении не от копирования, а от вероучебных основ православного образа и относятся, как мы видели, лишь к определенным иконографическим темам и даже деталям искажения иконографии Троицы и «описанию Божества».

[24] Некрасов А. Н. Указ. соч., с. 316.

[25] Грабар А. Византия. Париж, 1963, с. 54 (по-французски).

[26] При этом нужно сказать, что никакой подлинник не может предохранить художника от искажений, если его творчество отступает от церковного Предания.

[27] К монахиням.//Труды. Т. II, с. 358; P. G. 99, 1176.

[28] Глава, из которой взят приведенный текст, представляет почти полную аналогию с постановлением Стоглавого Собора об иконописцах (их моральном уровне и т. д.). Тот текст Кормчей, которым пользовался Собор, был рукописным, составленным митрополитом Макарием непосредственно перед Собором. Главы, касающиеся иконописи и иконописцев, не вошли в печатное издание Кормчей, но приводятся в иконописном Подлиннике Большакова, под редакцией Успенского.

[29] Нужно сказать, что у современных исследователей выработалось довольно своеобразное представление о каноне, не соответствующее ни его смыслу, ни назначению. Поскольку же им постоянно приходится сталкиваться с несоответствиями этому их представлению, то несоответствия эти объясняются как «отступления» («вопреки канону»), как противодействие «тормозящей роли Церкви» и т. п.

[30] С. 210.

[31] С. 311.

[32] С. 210. В то же время Собор дает высокую оценку иконописцам, стоящим на высоте его требований: «А сами архиепископы и епископы [...] живописцев онех берегут и почитают паче простых человек. А вельможам и простым че-

ловеком тех живописцов во всем почитати и честны имети за то честное иконное вооображение» (с. 211).

[33] Острогорский Г. Указ. соч., с. 407; Покровский Н. Указ. соч., с. 350.

[34] Русская икона. Ч. 1-я. Прага, 1931, с. 44.

[35] Иосиф Владимиров, Симеон Полоцкий, царь Алексей Михайлович, Восточные Патриархи, как увидим ниже. Во время Петра I русский писатель и публицист И. Т. Посошков писал: «А деревенским мужикам и безграмотным с великим запрещением надлежит запретить, дабы от нынешняго времени не только деревенские, но и градские, не взяв о себе повелительного письма, отнюдь бы не писали икон». Отмечая крайне низкий уровень иконного письма, он заключает: «И сего ради паче иных художеств надлежит над ними твердое смотрение учинити» (Книга о скудости и богатстве. М., 1951, с. 146).

[36] Голейзовский Н. К. Указ. соч., с. 225.

[37] Аналогичные меры были приняты Стоглавым Собором в отношении церковного пения. Здесь, так же как в других вопросах церковной жизни, в качестве критерия Собор ссылается, и в совершенно тех же выражениях, на существующую практику, чем и здесь закрепляет современные ему искажения (см.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965, с. 204).

[38] Изд. О. Бодянским в «Чтениях императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете», 2-я книга, 1858, апрель-июнь, с рукописи Волоколамского монастыря. По этому вопросу наиболее обстоятельной и ценной представляется работа Н. Андреева «О деле дьяка Висковатого» (Seminarium Condacovianum, V, Прага, 1932), дающая богатый материал. См. также его: Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства (Seminarium Condacovianum, VII, Прага, 1935) и «Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании» (там же, VIII, Прага, 1936). Рассмотрение дела Висковатого иногда приписывается Стоглавому Собору (дважды И. Грабарь, Швейнфурт, Алпатов и Брунов), что неверно. Ошибка происходит, как показал Н. Андреев («О деле...», с. 192, прим. 4), из-за неправильного летосчисления. Собор, рассматривавший это дело, датируется концом 1553 — началом 1554 г.

[39] Человек из «простого всенародства», достигший [поста] высокого государственного руководителя иностранной политики, Висковатый был настоящий русский самородок. «Подобного ему не было в то время на Москве». «Его уму и искусству, как московита, ничему не учившегося, очень удивлялись иностранные послы», — говорит составитель «Ливонской хроники Рюссов» (Андреев Н., там же, с. 217).

[40] С. 1 и 2.

[41] Собор не «был созван в связи с розыском по делу Висковатого», как ошибочно полагают Н. Покровский («Очерки...», с. 335) и Н. Е. Мнева («Искусство Московской Руси». М., 1965, с. 116). См. также: Лебедева Ю. А. «Древнерусское искусство X—XVII веков». М., 1962, с. 186.

[42] С. 11.

[43] С. 12. Когда Висковатый принес свой «Список», «да и бил челом митрополиту, чтобы пожаловал тот его список изсвидетельствовал от божественного Писания со всем священным Собором», Макарий послал «тот список [...] всея Русии самодержцу, как ему о том благочестивый царь повелит». Царь «Список» отослал обратно митрополиту и велел обсудить на Соборе, а ему доложить о результате (с. 2—3).

[44] С. 3.

[45] «Видех во сне нощию, и се на облацех небесных яко Сын человечь идый бяше, и даже до Ветхаго денми дойде, и пред него приведеся» (Дан. 7, 13). «Зрях, дондеже престоли поставишася, и Ветхий денми седе, и одежда его бела аки снег, и власы главы его аки волна чиста» (там же, 7, 9).

[46] Разбор иконографической темы Бога Отца последует в связи с ее запре-

щением Большим Московским Собором. Здесь же мы ограничиваемся лишь кратким разбором аргументации спорящих сторон.

[47] С. 14.

[48] Там же.

[49] Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 28.

[50] С. 7. Действительно, богооткровения Ветхого Завета, даже в конкретных образах, как, например, явление Божие пророку Исаии, являются видениями не существа Божия, но славы Его: «Видех Господа седяща на престоле высоце и превознесене» (6, 1), «Царя Господа Саваофа видех очима моима» (6, 5). Это богооткровение толкуется как видение славы и самим Христом: «Сия рече Исаия егда виде славу Его [...] и глагола о Нем» (Ио. 12, 41).

[51] С. 6.

[52] С. 32.

[53] С. 36. Этот аргумент митрополита оказался настолько неотразимым, что проходит красной нитью у всех защитников изображения Бога Отца и не потерял силы до наших дней.

[54] С. 10.

[55] С. 8.

[56] С. 22. «Яко Отроча родися нам, Сын, и дадеся нам. Его же начальство бысть на раме Его: и нарицается имя Его Велика Совета Ангел...» (Ис. 9, 6).

[57] С. 22.

[58] С. 10.

[59] С. 7.

[60] С. 7.

[61] С. 19.

[62] С. 7. В силу своего служебного положения Висковатый был в постоянном общении с иностранцами и, по свидетельству Генриха Штадена, «к христианам был очень враждебен» (Андреев Н., там же, с. 217). Действительно, из текста видно, что он ясно понимал опасность разложения, которую несли для православия иноверные влияния.

[63] С. 19 и 20.

[64] С. 21.

[65] С. 19.

[66] Андреев Н., там же, с. 231, прим. 245.

[67] По-видимому, этот образ обязан своим появлением апокрифическому сказанию об архиерействе Христа, появившемуся на Руси как раз в XVI веке.

[68] С. 19.

[69] Что касается иконы Христа «в Давидове образе», то она получила особо широкое распространение в XVII веке под названием «Христос — великий Архиерей», «Предста Царица одесную Тебе» и «Царь Царей».

[70] С. 2. Андреев Н., там же. с. 223. По поводу ссылки митрополита на эту загадочную ересь в науке существуют различные гипотезы: некоторые исследователи полагают, что «может быть, и не следует в обвинении митрополита Макария доискиваться определенного смысла [...] Главное было выдвинуть обвинение в ереси — не беда, если указанная ересь [...] даже не существовала» (Андреев Н., там же, с. 224, прим. 188). Однако Макарий имел, по-видимому, в виду 7-е правило Второго Вселенского Собора, где говорится о различных еретиках, выходцах из Галатских стран.

[71] С. 33.

[72] И уж никак нельзя, исходя из приведенного ответа митрополита, делать вывод, что Висковатый был «полуиконоборец», как это делает В. П. Рябушинский (см.: Un tournant dans le développement de l'iconographie russe au XVI^{e} siècle: l'affaire du diak Viskovaty//Russie et Chrétienté, № 3—4, p. 9), усматривая в приписываемых Висковатому словах «удаление от духовного и возвращение к телесному».

[73] С. 11.

[74] «Писано в полате в болшей,— говорит он,— в небе на средине Спас в херувимех, а подпись: Премудрость Иисус Христос, с правыя стороны у Спаса дверь, а пишет на ней: 1 — мужество, 2 — разум, 3 — чистота, 4 — правда, а с левыя стороны у Спаса же другая, а пишет на ней: 1 — блужение, 2 — безумие, 3 — нечистота, 4 — неправда, а межю дверей, высподи дьявол седмиглавый, а стоит над ним жизнь, а держит светилник в правой руце, а в левой копье, а над тем стоит ангел, дух страха Божия, а за дверью, с правыя стороны, писано земленое основание и море, и преложение тому в сокровенная его, да ангел, дух благочестия, да около того четыре ветры, а около всего того вода, а над водою твердь [...] ангел, дух благоумия, держит солнце, а под ним о полудни ганяется после дни нощь, а под тем добродетель, да ангел, а подписан: рачение, да ревность, да ад, да заец. А на левой стороне, за дверю писано тоже твердь, а на ней написан Господь аки ангел, а держит зерцало да меч, ангел возлагает венец на Него, а тому подпись: Благословен венец лета благости Твоея, а под ним колесо годовое, да у году колесо, с правую сторону любовь, да стрелец, да волк, а с левыя стороны году зависть, а от ней слово к зайцу: зависть лют вред, от того бо наченся и прискочи братоубийц, а зависть себе пронзе мечем, да смерть, а около всего того твердь, да ангелы служат звездам...» (с. 27—28). Митрополит объясняет эту роспись на основании рассказа об обращении учителя Василия Великого, Еввула, в христианство. Но, как правильно отметил Н. Покровский, «это изъяснение [...] не объясняет, в сущности, ни одного из перечисленных изображений» (указ. соч., с. 346).

[75] Конечно, в поведении Висковатого много неясного. Это дает повод некоторым исследователям подозревать его в неискренности и видеть в его выступлении мотивы личного (против Сильверста) или политического характера (борьбы политических группировок вокруг царя). Возможно, что в споре эти мотивы имели место. Однако рассматриваться как основные побуждения Висковатого они, конечно, не могут. Руководящим мотивом его выступления было именно то, что он видел опасность для чистоты православия. «В сомнениях Висковатого слышится очень глубокая и очень резкая религиозная мысль» (Флоровский Г., указ. соч., с. 27), которая могла быть навеяна только непосредственной и интенсивной верой и убежденностью. Отсюда его упорство, последовательность и продуманность его идеологической аргументации. С другой стороны, не ясна в этом деле и позиция митрополита Макария. Чем объяснить резкость «кроткого и любвеобильного иерарха» (Карташев А. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959, т. 1, с. 426), его настойчивое стремление осудить Висковатого? Не усугублялась ли его идеологическая позиция в защите новых икон личной заинтересованностью? Он был самым компетентным лицом в этой области. Сам иконописец, деятельный храмостроитель, отличавшийся ревностным отношением к храмовому благолепию, он не мог по крайней мере не санкционировать темы новых икон в придворном храме, каким был Благовещенский собор, и чувствовал себя за них ответственным.

[76] Флоровский Г. Указ. соч., с. 27.

[77] Андреев Н. Указ. соч., с. 240.

[78] Покровский Н. Указ. соч., с. 335.

[79] Флоровский Г. Указ. соч., с. 28.

[80] Там же, с. 26 и 27.

[81] Карташев А. Указ. соч., с. 515.

[82] Флоровский Г. Указ. соч., с. 28.

[83] Против изображения Саваофа в виде старца как образа западного выступал современник Висковатого — старец Артемий, Троицкий игумен (см.: Устрялов В. История Иоанна//Сказания князя Курбского. 3-е изд. Спб., 1868, с. 17—19), а также львовское Братство в 1592 г. (см.: Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 290).

[84] Зиновий, по преданию ученик Максима Грека, был известный писатель-полемист, пользовавшийся большим авторитетом у современников (†1568).

Вопросы и ответы на них Зиновия вошли в его сочинение «Истины показние к вопросившим о новом учении», часть которого была впоследствии включена в «Цветник» — сборник об иконах, изданный в Москве в 1642 г.

[85] Андреев Н. Указ. соч., с. 268.

[86] Там же, с. 271.

[87] Там же, с. 269.

[88] Там же, с. 269.

[89] Там же, с. 270.

[90] Там же, с. 271.

[91] Там же, с. 270, прим. 69.

[92] Мансветов И. Д. Об изображении распятия на лжице, находящейся в Антониевом монастыре в Новгороде//Труды Московского Археологического общества. М., 1874, т. IV, вып. 2-й, с. 44.

[93] Мацулевич Л. А. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском//Ежегодник Российского Института истории искусств. П. — М., 1922, т. I, вып. 2-й. Цит. по: Андреев Н., указ. соч., с. 235—236.

[94] Мансветов И. Д. Указ. соч., с. 44; Андреев Н. Инок Зиновий, с. 274.

[95] Андреев Н., указ. соч., с. 274.

[96] Розыск, с. 35.

[97] Часть 1-я, М., 1900, с. 128.

[98] Лебединский Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи в XVII веке.//Духовный вестник. Харьков, 1865, Т. XII, с. 53—54, прим. 1.

[99] Цит.: Ретковская Л. С. Вселенная в искусстве Древней Руси//Труды госуд. ист. музея. Памятники культуры. М., 1961, вып. 33, с. 15. «Неопалимая Купина» представляет собой одну из «богословско-дидактических» композиций, которые упоминаются в перечне изображаемых тем, данном на Соборе митрополитом Макарием.

Леонид Успенский

На путях к единству?

…Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собой, — но неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?

(Достоевский Ф. Братья Карамазовы. гл. «Великий Инквизитор», Л., 1970, с. 298).

В глазах многих наших современников различия между религиями теряют свое значение и достаточно верить в Бога, чтобы понятие Церкви растворилось в общем понятии религии (и даже не только христианской) и исчезло. В результате мы стоим перед понятием Церкви либо искаженным, хотя и твердым и определенным (в некоторой части римо-католичества), либо расплывчатым и неясным, туманно сливающимся с понятием христианства. «Экклезиология перестала быть популярной. «Секулярные» интерпретации и, в более недавнее время, разнообразные формы харизматизма сделали экклезиологию как таковую, по-видимому, ненужной. Церковь стала рассматриваться почти как идол и, во всяком случае, как помеха для признания человеком его призвания в истории и для непосредственного восприятия духовных даров» [1]. К этому нужно добавить, с одной стороны, прямое или косвенное воздействие атеизма, для которого нет вероучебных различий в отношении к религии, с другой стороны — отсутствие единства среди христиан в плане вероучебном. Все это привело к тому хаосу, который мы видим теперь. Хаос безразличия господствует как в области догматической, так и в области канонической. Поскольку догмат теряет свое значение, это приводит к полному небрежению и канонов Церкви. Мы вдруг «поняли» то, чего не понимали святые отцы: что каноны — «человеческие изобретения», а не претворение в жизнь догматов Церкви. «Соборы, каноны, — все это отжившее», и теперь прерогативы Собора («изволися Духу Святому и нам») переносятся каждым на себя.

* * *

Как ни странно это может звучать для многих, понятие религии, хотя бы и христианской, и понятие Церкви не однозначны. Религия — понятие очень широкое, включающее в себя явления иногда даже противоречивые, тогда как Церковь — явление вполне конкретное. Не новую религию создал Христос в добавление к многочисленным, уже существовавшим религиям, а Церковь («Созижду Церковь Мою...» Мф. 16, 18)[2].

Конечно, можно сказать, что Церковь — религия, но религия еще не есть Церковь. В наше время существуют христиане вне Церкви, как существовали они со времен апостольских. По апостолу, Церковь есть Тело Христово. Она не только «общество верующих во Христа людей»; она есть чудо — чудо сочетания тварного бытия с нетварным, божественным. Как Тело Христово, Церковь есть результат двух чудес: Боговоплощения и Сошествия Святого Духа, а потому «бытие Церкви не может быть сравнимо ни с чем на земле, потому что на земле нет единства, но только разделение ⟨...⟩. Церковь есть совершенно новое, необычайное и единственное в своем роде бытие на земле, «уникум», который не может быть определен никакими понятиями жизни мира ⟨...⟩. Церковь есть подобие Святой Троицы, подобие, в котором многие становятся едиными»[3]. При своем появлении этот «уникум» оказался соблазном и безумием для других религий и для окружающего мира вообще. Не укладывается он и в современном сознании.

* * *

Религия еще не есть Церковь. «Религия родилась и рождается одновременно из притяжения к *святому*, из знания, что абсолютно другое *есть*, и из незнания того, *что́* оно есть. И потому нет на земле явления более двусмысленного и в двусмысленности своей более трагичного, чем религия. Это только наша современная, выдохшаяся и сентиментальная «религиозность» убеждена, что «религия» — это всегда что-то хорошее, положительное, доброе и полезное, и что по существу люди всегда верили в того же «доброго» и снисходительного Бога, в «Отца», на деле созданного «по образу и подобию» нашей собственной маленькой доброты, необременительной морали, бытовых умилений и душевного прекраснодушия. Мы забыли, как близки «религии», в каком-то смысле соприродны ей, темные бездны страха, безумия, ненависти, изуверства, все то жуткое *суеверие*, которое с таким напряжением обличало, видя в нем

дьявольское наваждение, раннее христианство. Забыли, иными словами, что религия — насколько от Бога, от неистребимой в человеке жажды и искания Его, настолько и от князя мира сего, оторвавшего человека от Бога и погрузившего его в страшную тьму неведения»[4].

* * *

Смешение религии и Церкви не ново: в XVIII—XIX веках подобное же смешение привело к распространению, а вернее к засилию в православном мире западного искусства, к своего рода художественному «экуменизму»: один и тот же образ, в течение нескольких веков, господствовал как в римо-католичестве, так и в православии. Он вытеснил на второй план образ церковный, заменив его искусством, которое выражало некое общее понятие христианства, было религиозным вообще, т. е. отражало во множестве индивидуальных интерпретаций религию так называемой христианской культуры. Когда же православие приобрело широкую известность, то оказалось, что свидетельством его и его показанием является не заимствованное религиозное искусство, а именно его собственная православная икона. Это религиозное искусство западного типа, вершиной которого был Ренессанс (и которое на самом Западе потерпело крушение), перенесенное на православную почву, оказалось несовместимым с Церковью, несовместимым ни с ее учением, ни со святоотеческим Преданием. Иначе говоря, в этом опыте художественного экуменизма со всей очевидностью проявилась его двусмысленность и несостоятельность: смешение религии и Церкви именно в нем оказалось разрушительным.

«Неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?» В иконоборчестве человеческий образ Бога был отвергнут; попытка этого отвержения в Церкви потерпела поражение. Оставалось этот образ «оспорить», и в дальнейшей истории Церкви не прекращаются попытки такого оспаривания, т. е. сведения образа Божия к облегченному его пониманию, сведения его правды от Богочеловечества к языческому человекобожию. И разве не характерно, что в истории Церкви самыми злостными гонителями образа Христова оказались не язычники, не иудеи или магометане, а именно крещеные христиане, не вместившие «страшного бремени свободы выбора»[5].

* * *

Протестантство в свое время выбор сделало и отказалось от образа, точнее от религиозного искусства XVI—XVII веков, воскрешавшего античную двусмысленность и культ плоти Ренессанса. Отказавшись от этого искусства, протестантство отказалось и вообще от образа, усвоив позицию иконоборчества.

Римо-католичество также сделало выбор: оно пошло по облегченному пути, определившему все дальнейшее развитие религиозного искусства на Западе. Ведь еще в период иконоборчества понимание Церковью христианского образа и отношение к нему были одними и теми же и на Западе, и на Востоке. «И Церковь вселенская всегда почитала иконы, и до сих пор почитает, исключая некоторых галлов, которым еще не была раскрыта польза их». И еще: «Сами архиереи приносили иконы на соборы. И ни один христолюбивый и боголюбивый человек, отправляясь в путь, не совершал путешествия без иконы: так поступают люди добродетельные и богоугодные». Так описывает положение папа, святой Григорий II, в письме к императору Льву Исавру [6]. Одновременно был явлен запечатленный кровью мучеников и исповедников догмат иконопочитания и разработано его содержание на основе столетий жизненного усвоения христианства. Подлинная традиция духовной жизни, а следовательно, и художественного творчества долго еще жила на Западе. Вспышка великолепного романского искусства есть свидетельство живучести этой традиции. Однако искусство это оказалось именно только вспышкой.

И как же случилось, что после совместной формулировки ороса Седьмого Вселенского Собора (икона «соответствует *евангельской проповеди*», образ «служит к уверению *истинного, а не воображаемого* воплощения Бога Слова») на Западе возникает вопрос «изобразимости Бога»? С XIII века среди западных богословов периодически возникают споры, изобразим ли Бог, или нет? Изобразима ли Святая Троица, или нет? И если да, то как? Как же случилось, что образ воплощения потерял свое решающее значение и включился в общую перспективу различных Богоявлений? Как же случилось, что после иконоборчества в христианстве оказалось два искусства? Ведь здесь одно и то же откровение воспринимается настолько по-разному, что художественные его выражения оказываются даже противоречивыми.

* * *

Своевольная вставка «Филиокве» в Троичный догмат нарушила единство веры. Все дальнейшие расхождения, даже если они как будто не находятся в прямой связи с нею, более или менее непосредственно связаны с этим первостепенным определением. Будучи искажением в исповедании Святого Духа, вставка эта несет в себе, как неизбежные следствия, дальнейшие нарушения единства веры и жизни: учение о тварности благодати, догмат о непорочном зачатии, догматы о непогрешимости и вселенской юрисдикции римского папы...

После иконоборчества исторические обстоятельства и вероучебные нововведения в исповедании Святого Духа, неизвестные Седьмому Собору и чуждые православному учению об образе, явились той предпосылкой, на которой оформилось римо-католическое отношение к иконе и к церковному искусству вообще. В западные исповедания внедрилось учение, не выражающее тех догматических предпосылок, которые явились ключевыми для определения Седьмого Вселенского Собора об образе. Это учение и послужило причиной того, что для Запада, со времен иконоборчества, изображение Бога оказалось «второстепенным», «не касающимся ни одного основного пункта веры»; оно — «чисто дисциплинарное»[7]. В результате пути искусства, предначертанные Седьмым Собором, его богословие, оказались закрытыми для Запада. Здесь вступают в действие иные принципы искусства, иное его восприятие, иное отношение к его содержанию и роли. С Каролиновыми Книгами[a] появляется исходная точка иного пути искусства, пути, который постепенно ведет его к отступлению от Предания и к полному отрыву от него. Седьмой Вселенский Собор продолжает признаваться и, так же, как и Шестой, иногда упоминается; вероучение же их либо искажается, либо просто игнорируется.

* * *

«Основывая Свою Церковь, Иисус Христос не передал ей один готовый сборник законов 〈...〉 Однако, Он предначертал ей цель, к которой до́лжно стремиться, уполномочил ее употреблять установленные средства для достижения этой цели и указал ей направление, в каком она должна действовать. Его заповеди 〈...〉 суть те принципы, на основании которых Церковь, руководимая Духом Святым, стала устраиваться и проявлять свою деятельность в мире»[8]. «Без Мене не можете творити ничесоже» (Ин. 15,5). Эти слова Христовы ставят человеческую деятельность в зависимость от тех принципов, которыми руководствуется Церковь, и эту деятельность она облекает в кано-

ны. «Каноны, которые управляют жизнью церкви в ее «земном аспекте», неотделимы от христианских догматов. Это не юридические установления в собственном смысле, а применение догматов Церкви, ее откровенного Предания, ко всем областям практической жизни общества»[9]. Верность апостольскому Преданию, исповедание веры, жизнь и творчество — все ограждается каноном. Вне канона нет и церковного образа и не может быть.

* * *

В теле Церкви неразрывно слиты воедино таинство, исповедание правой веры и канонический строй. Там, где исповедание веры нарушено, искажен и церковный строй, искажено и понятие образа, и сам образ. А именно в образе наиболее убедительно выражается, потому что наглядно показывается, не только истина, но и всякое ее искажение. Слова могут быть одни и те же, но именно образ есть наиболее яркое обличение всех искажений и отступлений от святоотеческого Предания. И именно в образе выступает со всей наглядной убедительностью расхождение между учением и духовной жизнью православия и западных исповеданий.

* * *

В Пятидесятницу образуется новое существо — Церковь, по подобию Святой Троицы, нераздельной и неслиянной, появляется новый организм, который несет в себе неведомое дотоле и несвойственное миру единство.

Как в православии, так и в римо-католичестве единство Церкви есть догмат веры. И православие, и римо-католичество утверждают свое единство и свою единственность как Церкви. И принадлежность к Церкви определяется и там и тут приобщением к Таинству Евхаристии. Но при этом «двух не сообщающихся между собой евхаристий» нет и быть не может, как не может быть двух Церквей и двух Христов. Значит, какая-то из двух Евхаристий не осуществляет вполне Церковь как Тело Христово.

Следовательно, мы стоим перед выбором, и выбор этот относится к самом жгучему вопросу нашего времени, вопросу единства, вопросу Церкви.

* * *

Исповедание единства трех Лиц Святой Троицы является догматической основой православной экклезиологии. Вся эккле-

зиология, конкретно выраженная в канонах Церкви, основывается на применении в жизни того, что является ее Первообразом, т.е. на православном исповедании Святой Троицы, которая и есть незыблемое основание и норма всей жизни Церкви. «Троичный догмат, «соборный» по самому существу, есть образец, «канон» всех канонов Церкви, основа всего церковного домостроительства»[10]. В Троице, как в Первообразе, даны основные свойства Церкви, ее единство, святость, соборность, которые находят свое осуществление в ее апостоличности, и осуществлением этим является Таинство Евхаристии.

В православии как триадология, так и экклезиология находят свое образное выражение в соответствующих иконографических темах праздника Пятидесятницы. Этому празднику соответствуют две совершенно разные по содержанию и значению иконы: Ветхозаветная Троица и Сошествие Святого Духа — задание и его осуществление.

* * *

Высшим выражением православной триадологии в искусстве является образ Святой Троицы — образ откровения триединого Бога, равночестности Лиц и промыслительного действия Божия в мире. Этот образ основан на факте священной истории — явлении Бога в образе трех мужей Аврааму. Это образ Великого Совета, единство Трех вокруг превечно предуготованной жертвенной чаши. «И может быть нигде лучше и полнее не выражено, не воплощено знание Церковью этого, всякое разумение, всякое определение превосходящего единства, чем в иконе всех икон, в рублевской Троице, чудо которой в том, что, будучи изображением Трех, она есть в глубочайшем смысле этого слова икона, т.е. откровение, явление и видение Единства как самой Божественной жизни, как Сущего»[11].

Именно в преддверии экклезиологического периода истории Церкви отбрасываются в этом образе все бытовые элементы и все сосредоточивается на догмате. Нельзя, как нам представляется, считать случайным особое распространение этого образа в ответ на искажение в русских ересях Троичного догмата и экклезиологии.

Как откровение неизобразимого Божества, явление Аврааму может быть передано только символически, в виде трех безличных Ангелов. Поэтому всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам[12].

* * *

Троичное Богоявление раскрывается в день Пятидесятницы, которая есть «Духа действо, имже Троица познавается». Это «познавание» есть приобщение к Троичному бытию, жизненный опыт приобщения к Нетварному, потому что познание и есть общность бытия. Здесь не отвлеченное понятие, которым можно оперировать, а жизненное познание Сына в Духе Святом и Отца в Сыне,— единственный данный человеку путь внутреннего, живого опыта христианской жизни. Плодом этого познания является первое и основное свойство Церкви— единство, без которого невозможны другие ее свойства. Другими словами, основа единства в православии есть сочетание тварного бытия с Нетварным, их взаимопроникновение. И это чудо сочетания твари с Нетварным есть Богочеловеческая природа Церкви, единство ее во Христе и со Христом, единство Тела и Главы. Это то единство, которое соответствует словам Христа: «Да вси едино будут якоже и Мы», «якоже Ты, Отче, во Мне и Аз в Тебе, да и тии в Нас едино будут» (Ио. 17,21) — Богочеловеческое единство («в Нас») по образу Святой Троицы («якоже и Мы»).

* * *

В римо-католичестве познание Святой Троицы зиждется на иных, нежели в православии, предпосылках. В познании Святой Троицы латинское богословие отходит от духовного опыта и исходит из понятия Божественной природы. И несмотря на то, что природа эта (Божество) совершенно непостижима (с этим согласны и православные, и римо-католики), именно она является исходной точкой римского богословствования. Здесь восприятие Троичного откровения основано не на личном богообщении-боговедении, а на логических построениях, которые только и могут быть рассудочными. Иначе говоря, восприятие откровения идет не путем живого, конкретного опыта, а путем отвлеченного мышления, оперируя логическими категориями [13].

В результате этого отвлеченного подхода сама Святая Троица представляется по аналогии с тварным миром, по образам и категориям земного бытия и человеческих взаимоотношений. «В богопознании и боговедении,— говорит Н. Бердяев,— роковое значение имела аналогия. Особенно это явственно в системе Фомы Аквината. Бог познается по аналогии с природным миром, с природными предметами. Он есть как бы высочайший природный предмет, наделенный всеми ка-

чествами в превосходной степени ⟨...⟩. Аналогия Бога с силой природного мира не есть христианская аналогия. На почве этой создается богословский натурализм, который есть наследие языческого богословствования. Также Церковь понимается по аналогии с государством, с царством Кесаря» [14] и представляется как централизованная административная единица, хотя и с небесными задачами.

* * *

Иные предпосылки порождают и иное понятие единства, и иное его конкретное жизненное осуществление.

Умаление Духа Святого в Троице сказывается в Его домостроительстве прежде всего в том, что основные свойства Церкви, те именно ее свойства, которые осуществляются Духом Святым (единство, святость, соборность), переносятся на наместника Христова, папу, который и считается их осуществителем. Так вопросы веры и жизни в Церкви оказываются в руках одного единственного лица, которое (пусть при известных условиях) не может ошибаться.

Так, согласно ватиканским догматам, римская экклезиология видит решающий принцип видимого единства Церкви в первенстве римского папы. Он есть «объединяющий принцип Церкви» [15], «высший духовный и мирской глава всей рассеянной по земле Церкви, единственный наместник Христов на земле и раздаятель всякой благодати» [16]. «Быть вне общения с преемником Петра, значит поставить себя вне Церкви» [17]. Итак, единство здесь сосредоточивается на римском престоле: нет Церкви, если нет Рима. «Единство Церкви есть единство ее главы: на небе Христа, на земле Его наместника» [18]. Такого рода двойным возглавлением и такого рода раздвоенным единством ущербляется единство богочеловеческое, а тем самым богочеловеческая природа Церкви.

Таким образом порча обнаруживается не только в богословствовании и духовной жизни, но и в самом церковном строе. Потому что Церковь с непогрешимым наместником Христовым во главе есть триадологическое заблуждение, обусловленное филиоквизмом.

* * *

На пути отхода от церковного Предания Запад утерял понятие о последовательных этапах Троичного домостроительства. А потому он не знает Троичных изображений, основанных на исторических событиях, выделяемых в литургической жизни

Церкви как непосредственные и постепенные проявления Святой Троицы в Ее домостроительстве, их взаимосвязи: Ветхозаветная Троица, Крещение, Преображение, Сошествие Святого Духа. Другими словами, здесь нет осознанного и целенаправленного раскрытия откровения, а потому нет непосредственной связи между откровением Святой Троицы и Сошествием Святого Духа. Отсутствие богословского осознания свойственно вообще религиозному искусству. В результате римо-католические изображения Святой Троицы отличаются не только большим разнообразием, но и крайне произвольным характером.

* * *

В римо-католичестве явление Аврааму считается недостаточно достоверным как откровение триединого Бога (явились Трое в человеческом виде, но кто: Троица или Христос с двумя ангелами?). Ввиду же того, что откровение о Боге непостижимом не дает конкретного материала ни для философских построений, ни для изображений, недостающее заполняется воображением, «придавая невидимому безо́бразному бытию воображаемые чувственные образы» [19]. Не есть ли это по существу неосознанное наследие языческого богословствования? Ведь именно здесь нашел благоприятную почву исконный соблазн христианства — изображение неизобразимого Божества.

Образ Троицы в римо-католичестве составляется, так сказать «монтируется», из различных и разрозненных явлений Ее домостроительства [20].

Исходное положение римской триадологии — перенесение плана домостроительства во времени в план вневременного Божественного бытия, — наглядно представляется преимущественно в двух образах: «Отечества» и «новозаветной Троицы» [21]. Порядок Ипостасей во внутритроичном бытии отождествляется с порядком Их явления в мире, т. е. первый понимается по аналогии со вторым. Такая транспозиция домостроительства во внутритроичное бытие стала нормой в западном богословии. Этот рассудочный подход характеризуется как «самодовлеющая метафизическая триадология» [22]. Два указанные образа являются попыткой показать не только троичность Божества, но и внутритроичные отношения, выражая основные положения филиоквистского богословия: Дух Святой есть «связь любви» между Отцом и Сыном (в новозаветной Троице), или исхождение Его от Отца и Сына «как от единого начала» («Отечество»). Здесь в Святую Троицу вводится не только антропоморфизм и зооморфизм (голубь как

личный образ Духа Святого), но и возрастное, т.е. временное начало (Отец старше Сына). Но эти разрозненные фигуры, вырванные из разных контекстов и искусственно соединенные вместе, не представляют и не могут представлять ни равенства Лиц Святой Троицы (которого нет и в богословии), ни единства Их природы, а следовательно не могут быть Троичным образом.

* * *

Так западные изображения Святой Троицы наглядно выражают неприемлемое для православия восприятие основного догмата христианства. И одни и те же слова, и само понятие «Святая Троица», оказывается, имеют совершенно различное значение и содержание. В римо-католических изображениях Святой Троицы выражается то, что невыразимо, изображается то, что неизобразимо. Здесь, по меткому замечанию одного из современных авторов, «видимое изображение того, что по существу невидимо, является 〈...〉 не только претенциозностью и безумием, но и ересью и богохульством потому, что это означает своевольное добавление к откровению и домостроительству Божию, а в данном случае еще, кроме того, и ересь, утверждающую, будто бы Отец и Дух Святый воплотились»[23]. Слово «ересь» нам кажется не вполне подходящим: здесь скорее нагромождение и путаница понятий, часто действительно еретических, которую в лучшем случае можно назвать благочестивым варварством.

* * *

Как православие, так и римо-католичество видит в Сошествии Святого Духа установление Церкви. Праздник один и тот же, но понимание его и изображение совершенно различны.

Православная иконография Пятидесятницы очень далека от иллюстрации события, описанного в первой главе Деяний. Здесь все сосредоточено не столько на самом событии, сколько на его экклезиологическом содержании: передается строй Церкви, ее единство во множественности, по образу Божественного Триединства, в конкретной реальности круга двенадцати апостолов[24].

Сошествие Святого Духа есть начало жизни Церкви как продолжающейся Пятидесятницы. С этого дня Духом Святым осуществляются в Церкви основные свойства Троичного бытия — единство, святость, соборность; волей Святой Троицы и действием Святого Духа завершается исполнение нарушенно-

го грехопадением замысла Превечного Совета — воссоздание человека и мира.

Характерной чертой православной иконы является отсутствие возглавления группы апостолов. «Божественного Главу не может заменить для Тела — Церкви — ни ангел, ни тем более человек»[25]. Место во главе апостольского круга остается пустым и непосредственно композиционно связано с символическим небом, т. е. с горним миром. Православная икона Пятидесятницы выражает непосредственную связь Церкви с ее Троичным Первообразом, с одной стороны, и соотношение ее с миром, с другой (космос внизу иконы).

* * *

Западные изображения Пятидесятницы столь же разнообразны и произвольны, как и изображения Святой Троицы.

После иконоборческого периода, когда устанавливалась иконография Сошествия Святого Духа, еще сохраняется связь этого образа с экклезиологией; в этот период и вплоть до XIII века во главе апостольского круга (даже не всегда двенадцати) часто помещается апостол Петр. Этим возглавлением уже выражается та экклезиология, которая впоследствии будет сформулирована в догматах вселенской юрисдикции и непогрешимости римского папы. С XIII века, т. е. с внедрения филиоквистской схоластики, наступает уже полный разрыв с Преданием. В образе Пятидесятницы место Петра занимает Богоматерь, и связь этого образа с экклезиологией прекращается[26]. Изображения Сошествия Святого Духа принимают все более иллюстративный характер и ограничиваются внешним описанием события (Деян. 1, 13—14). Здесь уже полный разрыв между богословием, духовной жизнью и художественным творчеством.

* * *

Начиная с Пятидесятницы, совершается Таинство Евхаристии, а следовательно, дается норма и общее направление всей жизни Церкви, в том числе и ее искусству.

С Пятидесятницы связь Таинства Евхаристии с образом становится отличительной чертой православия. Поэтому соответствие образа Таинству, их соотношение, и защищалось в период иконоборчества. Это было совсем не нововведение, а непрерывная преемственность вероучения и практики первохристианской Церкви[27].

Эта связь между Таинством Евхаристии и образом не есть

черта некоего идеального, отвлеченного православия, это есть норма: мы изображаем «Тело Божие, просиявшее Божественной славой, нетленное, животворящее»[28]. Отступления от этой нормы, как и от всякой другой, всегда возможны и случаются по слабости человеческой. Отступления эти могут принимать и массовый, и длительный характер. Так искажение церковного строя в синодальный период длилось в России около двух столетий. Но это не помешало возврату к норме. «Православие, хотя и живет в несостоятельности и придерживается «практических ересей», никогда этих ересей не догматизировало, оставляя возможность с ними бороться, восстанавливать, творить»[29]. Итак, норма существует, будь она осознана или нет. Она спасительна и входит в живую ткань православного богослужения. Она запечатлена в догмате иконопочитания, выражена в иконописном каноне и им ограждается.

Именно такое понимание иконы и было литургически закреплено в Торжестве Православия. «Этот день — великий день Церкви. В этот день мы празднуем Церковь воплощенного Слова 〈...〉, которое стало видимым во всем сонме верных, уже вошедших в небесный покой, в вечную радость своего Господа и Учителя. Святые иконы — наше свидетельство о славе будущего Царствия, которое уже с нами»[30].

* * *

Изначала «таинство Церкви вписано в две совершенные личности: Божественную Личность Иисуса Христа и человеческую личность Богоматери»[31]. Отсюда все божественное домостроительство, кратко выраженное святоотеческой формулой «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом», изначала уже выражено в Предании Церкви в двух иконах: Личности Иисуса Христа (нерукотворный Его образ) и личности Богоматери (иконы Ее, писанные евангелистом Лукой), нового Адама и новой Евы. И если отрешиться от немецкой протестантской науки о происхождении христианского искусства и принять за исходное положение Предание самой Церкви, то оказывается, что эти два образа лежат в основе и догмата иконопочитания, и всего церковного образотворчества. А это значит, что и сам «догмат иконопочитания должен быть понимаем в связи с догматом евхаристическим, в том отношении, что обоими свидетельствуется живая связь Христа с миром, притом двояко: в образе и веществе Его Тела, в иконе и Евхаристии»[32].

* * *

В римо-католичестве образ не имеет той догматической основы, на которой зиждется церковное образотворчество. Поскольку в исповедании Святой Троицы абсолютным является только Ее Божество (природа), Ипостаси же оказываются лишь «пребывающими соотношениями» внутри ее, троичность Лиц, само Их бытие становится относительным. Но именно личность является основоположной тайной христианского откровения, и потому свидетельством Боговоплощения может быть только личный образ: «Поклоняющийся образу, поклоняется ипостаси изображенного на нем» [33]. Однако понятие личности (Ипостаси), понятие ключевое как для халкидонского догмата, так и для догмата иконопочитания, в римском богословии расплывается. Личный образ Христа, как свидетельство, теряет свое решающее значение (напомним, что Запад фактически не принял 82 правила Шестого Собора). Отсюда в искусстве полное отсутствие различия между образом Боговоплощения и его ветхозаветными прообразами.

Нарушив вероисповедное единство, оторвавшись от живых корней Предания, западное христианство оказалось не в силах воспринять задание, данное человеку. Запад пошел по облегченному пути, и этот облегченный путь стал нормой как в богословии, так и в искусстве.

Так, при часто одних и тех же формулировках, в христианстве оказалось два искусства, которые выражают различное восприятие одного и того же новозаветного откровения: одно искусство несет приятие его во всей полноте, с обожением твари как основной и конечной целью; другое на деле отвергает самую возможность обожения, приноравливая само откровение к природным человеческим данным. «Основной грех римской Церкви всегда заключался в снижении евангельских истин до категорий земного общества» [34].

* * *

Поскольку богопознание в римо-католичестве осуществляется по аналогии с тварным миром, аналогия эта проходит красной нитью через все религиозное искусство Запада, становится его языком, его нормой. Так часть христианского мира постепенно возвращается к тем элементам в искусстве, к его чувственности и иллюзорности, с которыми так упорно и долго боролось раннее христианство. Напомним, что для Седьмого Вселенского Собора изображение тленной плоти, непричастной преображению, уже является язычеством. Самый принцип такого искус-

ства — как раз обратное тому, что требует от образа Церковь (напомним, что святыми отцами назначение образа понимается как очищение души от страстей). От художника требуется «искусство, которое говорит и трогает, искусство, которое сообщает зрителю ту страсть, которая охватывает художника, и эта страсть художника сказывается главным образом в живописном изображении Христа» [35]. Это искусство родилось и рождается одновременно из «притяжения к святому, из знания, что абсолютно другое есть, и из незнания того, что оно есть». Религия еще не есть Церковь, религиозная картина еще не есть икона.

Возросшее на основе схоластики, это религиозное искусство Запада оказалось неспособным выявить новозаветное откровение; оно изменило своему назначению — выражать и осуществлять замысел Творца о твари. Причастие человека к Троичному бытию, чудо воссоздания человека и мира оказывается неосуществимым и потому неосуществленным. Соотношение Божественного и человеческого может здесь пониматься лишь как координирование, а не как сопряжение, взаимопроникновение. Другими словами, тварная благодать может иногда улучшить природу человека, но не преображает его, не приобщает к нетварному бытию Святой Троицы. Детище филиоквизма, учение о тварности благодати пресекает пути уподобления человека своему Первообразу. Так западное богословие и западное искусство «отказываются от обожения человека, и в этом оно оказывается вполне последовательным по отношению к исходным позициям своей триадологии» [36]. Так искажение Троичного догмата и, тем самым, домостроительства Святого Духа привело религиозное искусство к настоящему его состоянию: к образу пустоты, уже не имеющему никакого отношения ни к догмату Седьмого Собора, ни к христианской антропологии. Не стоим ли мы здесь перед остатками древнего и все еще неизжитого пелагианства[б]?

* * *

Приведем здесь свидетельство о воздействии западного религиозного образа в духовном, молитвенном плане. Речь идет о личном опыте прот. Сергия Булгакова в результате двух его встреч с Сикстинской Мадонной [37]. В первом случае о. С. Булгаков был неверующим марксистом и картина произвела на него сильное, не только художественное, но главным образом эмоциональное впечатление: он увидел в ней образ Мадонны. Вторая встреча произошла, когда он был уже православным священником. Снова увидев Сикстинскую Мадонну, он пишет:

«...С трудом от волнения поднимаю глаза. Первое впечатление было, что я *не туда* попал и передо мной не Она 〈...〉. К чему таить и лукавить? Я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? — да это хула и невозможность! 〈...〉 Грядет твердой человеческой поступью по пустым, тяжелым облакам, словно по талому снегу, юная мать с вещим младенцем. Это, может быть, даже не дева, а просто прекрасная молодая женщина, полная обаяния, красоты и мудрости. Нет здесь девства, а наипаче *Приснодевства*, напротив, царит его отрицание — женственность и женщина, *пол* 〈...〉 В ве́дении этого соотношения ослепительная мудрость православной *иконы*: я наглядно почувствовал и понял, что это *она* обезвкусила для меня Рафаэля вместе со всей натуралистической иконографией, она открыла глаза на это вопиющее несоответствие средств и заданий. В аскетическом символизме строгого иконного письма ведь заключается, прежде всего, сознательное отвержение и преодоление этого натурализма, как негодного и неуместного, и просвечивает ведение сверхприродного, благодатного состояния мира. Поэтому икона не имеет отношения к портретности, ибо в ней неизбежно таится натурализм, к которому роковым образом влечется религиозная живопись. И вот почему последняя никогда не достигает цели, если видит свое достижение в религиозном, а не в живописном эффекте...

Этим определяется судьба всего Ренессанса как в живописи, так и в скульптуре и архитектуре. Он создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения. Его красота не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев 〈...〉 Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла «спасти мир», ибо она сама нуждается в спасении...

В изображении Мадонны неуловимо ощущается, действительно, мужское чувство, мужская влюбленность и похоть 〈...〉 И снова думается невольно: как мудро, с какой безошибочностью поступает здесь церковная иконография, не делая уступок сентиментальности и не давая никакого поощрения чувственности 〈...〉. И эта фамильярность с Божеством, это *мистическое* обмирщение подготовили то общее обмирщение, торжество языческого мироощущения, жертвою, а вместе орудием которого сделались деятели Ренессанса. Красота, двусмысленная и обольстительная, розовым облаком застилает здесь мир духовный, искусство же становится магией красоты 〈...〉.

И мысли неслись, перебивая одна другую и споря. Ведь это же и есть свидетельство духовного состояния западного мира, более подлинное и убедительное, чем все фолианты богословия. Как оно могло появиться, оставшись незамеченным, это языческое человекобожие на месте святом? 〈...〉 Духовная болезнь потомков и наследников «бедного рыцаря» скрывается в творчестве Ренессанса, с его язычествующим христианством, в этих изображениях, писанных по воле пап для храмов, как иконы, и однако не допускающих к себе религиозного отношения, и это в тем большей мере, чем художественно они совершеннее. Ведь то, что с такой остротой я почувствовал в Сикстине, это же самое имеет силу для всей религиозной живописи Ренессанса. Вся она есть очеловечение, обмирщение Божественного: эстетизм — в качестве мистики, мистическая эротика — в качестве религии, натурализм — как средство иконографии»[38].

* * *

В наше время положение сложилось так, что вопрос образа, как в православии, так и в римо-католичестве, приобретает решающее значение и в плане вероучебном, и в плане духовной жизни.

В течение последних столетий в христианстве утвердилось убеждение, что вероучебное значение и характер образа не имеет решающего значения. Между тем история Церкви и ее учение свидетельствуют об обратном: недаром же более ста лет шла кровавая борьба с иконоборчеством. Православный литургический календарь полон имен мучеников и исповедников за иконы. И на мучения, пытки и смерть шли не за произведение искусства (такого отношения к иконе никогда не было), не за раскрашенную доску, а за исповедание веры через образ, также как в первые века и позже шли на мученичество за исповедание имени Христова (дикое для сознания современного человека положение).

* * *

Церковь знает догмат и к о н о почитания, а не и с к у с с т в о почитания.

В христианстве догмат иконопочитания одними отвергнут (протестантами), другими растворяется в туманном понятии «дисциплинарной меры», а на деле заменяется искусствопочитанием, т.е. фактически отвергается (в римо-католичестве), третьими забыт (православными).

Забвение догмата иконопочитания — характерное явление нашего смутного времени. И отрыв от этого догмата — уже не только забвение, а отрыв от живого Предания Церкви, прене-

бережение к святым отцам и к постановлениям своих, поместных, и вселенских соборов.

Догмат иконопочитания есть победа над христологическими и, тем самым, тринитарными ересями. (Поэтому литургически Церковь соединяет память Первого Вселенского Собора, против Ария, с памятью Седьмого Собора, против иконоборчества.) Догмат этот был завершением целой эпохи борьбы за православную веру в Боговоплощение и, следовательно, за истинное исповедание в образе Божественного домостроительства в мире. Он есть откровенная истина, явленная соборным сознанием Церкви. В нем Церковь явила подлинную сущность христианского образа, как видимого и непреложного свидетельства Боговоплощения (а не лишь одного в ряду ветхозаветных и новозаветных Богоявлений). Этот догмат есть результат усвоения христианством полноты Богочеловечества Христова.

Догмат иконопочитания являет то, что мир отказывается принять в самой Церкви. И можно сказать, что если в период иконоборчества Церковь боролась за икону, то в наше время икона борется за Церковь. Она призвана играть роль, которой еще не играла в христианстве. И если слово обесценилось и перестало выражать то, что оно несет, то место его занимает образ: он призван свидетельствовать о Церкви, быть видимым показанием нерушимого ее единства.

* * *

«Восстание современного мира против Церкви, движимое «духом злобы», врагом нашего спасения, приводит к угасанию сознания Церкви во всей вселенной, создавая бесчисленные расколы и разделения, на которые с легкостью решаются сейчас христиане»[39].

«Мы живем, без преувеличения, в страшную и опасную эпоху. Страшна она, прежде всего, все увеличивающимся восстанием против Бога и Его Царства. Снова не Бог, а человек стал мерой всех вещей, снова не вера, а идеология, утопия определяет собою духовное состояние мира. Западное христианство с какого-то момента как бы приняло эту перспективу: почти мгновенно возникло «богословие освобождения», вопросы экономические, политические, психологические заменили собою христианское ви́дение мира, служение Богу. По всему миру носятся монахини, богословы, иерархи, отстаивая — от Бога? — какие-то права, защищая аборты и извращения, и все это во имя мира, согласия, соединения всех воедино»[40].

Все стремятся к единству, но с разным понятием самого единства.

* * *

Церковь всегда считала себя, была и есть едина потому, что она есть образ и подобие Божие. Она «знает единство и потому не знает унии»[41]. И единство это, поскольку оно Богочеловеческое, не может быть нарушено. От него можно отпасть, выпасть из него, что и случалось, и продолжает случаться[42]. Но Богочеловеческого единства Церкви это никогда не нарушало. В христианском же мире никогда единства не было за всю его историю, с апостольских времен и до наших дней.

* * *

В римо-католичестве искажение Троичного догмата изменило самый характер единства, направив западное христианство на путь внешнего авторитета, что естественно сказалось на всей вероучебной и канонической жизни, в том числе и на искусстве. Внешний же авторитет освобождает человека от «страшного бремени выбора», от «решений свободным сердцем». Но авторитет этот не может быть сплавляющим началом и предотвратить внутренние разделения, что и последовало в дальнейшем. И «не оказался ли в конце концов институт папства, который нормально должен был обеспечить единство и слаженность христианского мира, действительной причиной всех разделений, которые разрывают его в течение тысячелетия»[43]. Видимое единство показало себя началом разделяющим[44].

* * *

В наше время, в порядке стремления к единству, поиски нового подхода к прошлому Церкви происходят странным образом при полном забвении этого прошлого. Историческая действительность, прошлое Церкви и само исповедание веры закрываются густым туманом двусмысленностей. Это многих устраивает, как в инославии, так и в православии. В противоположность святым отцам и соборам, изыскиваются выражения, не наиболее четко ограждающие истину, а наиболее расплывчатые, наиболее общеприемлемые.

В этих поисках пути к «единству» появилось и понятие «древней неразделенной Церкви». Это столь смущающее православных верующих словосочетание, притом по существу совершенно бесмысленное, напоминает протестантскую теорию ветвей, так как предполагает единство Церкви лишь как идеал, существовавший когда-то и к которому теперь нужно стремиться. В полном противоречии Символу Веры, оно видит

Церковь как «разделенную»; православная же Церковь, хотя и является в глазах некоторых непосредственным продолжением Церкви апостольской, все же, как и другие «деноминации», не обладает полнотой «неразделенной» Церкви и нуждается в «обогащении» духовным опытом других конфессий.

Внецерковная наука видит в Церкви лишь составную часть культуры, а в глазах большинства она является одной из «деноминаций» или вариантов христианства. Мало того: она «стала рассматриваться почти как идол», появился термин «церковопоклонство» (экклезиолатрия).

Так же, как Церковь растворяется в понятии христианской религии, так и икона растворяется в понятии религиозного искусства, считается одной из его ветвей. На том основании, что она была общим достоянием в течение тысячелетия до отпадения Запада, считается, что она может быть общим достоянием и теперь, обслуживая все христианские конфессии, независимо от вероучебных и канонических предпосылок. Изъятая из своего контекста, икона произвольно переносится в другой, в котором она не имеет ни вероучебной основы, ни органической связи с богослужением, таинствами и каноническим строем [45]. Можно сказать, что икона расцерковляется так же, как расцерковляется и сама Церковь. Высказывается мечта об «обновленной иконе, которая была бы способна вместить все мучительные искания западного религиозного искусства». От иконы требуется отражение той проблематики, которая в данный момент царит в мире. Предполагается «переопределение религиозного статута образа»...[46]

В той же перспективе стремления к единству, предполагающемуся в римо-католичестве, упразднение Филиокве в литургической практике не упраздняет препятствий. В свое время термин этот оказался ключевым для двух противостоящих позиций и исповеданий. Как искажение исповедания Святого Духа, Филиокве неизбежно повело к дальнейшим нарушениям в вере и жизни. Но если вставку Филиокве в Символ Веры нужно считать основой последовавших в течение столетий искажений в жизни западных исповеданий [47], то исключение его теперь из Символа уже не может обратить вспять прошедший исторический процесс, и подыскание для него тех или иных более или менее приемлемых истолкований не может проложить путь к единству с православной Церковью.

«Правильное движение к единству 〈...〉 должно начинаться с экклезиологии. На экклезиологической основе и будет рассмотрено первое препятствие, решающая помеха для соединения церквей, папское «первенство». Кроме того, экклезиоло-

гия в связи со своей догматической основой, а именно с единством трех Лиц Святой Троицы, поставит вопрос о понятии (для нас еретическом) исхождения Святого Духа «и от Сына» (Филиокве) и покажет искажение этого основного догмата Святой Троицы со стороны филиоквистов»[48].

* * *

В экклезиологической перспективе православной иконе принадлежит важнейшая роль, роль, которая трудно приемлема для многих.

Движение к иконе происходит стихийно. Как грибы после дождя возникают «иконописные» школы и мастерские. В высших учебных заведениях пишутся об иконах диссертации на соискание ученых степеней. Само производство «икон» отличается крайним разнообразием, и подчас икона здесь превращается в свою противоположность, вплоть до дьявольщины. Но несмотря на всю беспорядочность, злоупотребления и непонимание, знаменательно то, что именно наш современный и страшный мир открыл для себя икону.

Вопрос церковного искусства есть вопрос веры, и нет тому более выразительного свидетельства, чем икона. Именно она несет свидетельство о восстановленной полноте откровения, о единстве слова и образа, явленном в Личности Иисуса Христа; именно она показывает единство веры, жизни и творчества, распавшихся не только в западных исповеданиях, отпавших от Церкви, но часто и в самом православии.

И если икона принадлежит древней Церкви, то это значит, что она несет и веру этой Церкви, т. е. как раз то, что нарушено Западом. И принять икону, значит принять все то, что она в себе несет, о чем свидетельствует, т. е. войти в истинное единство Церкви.

Бога мы познаем в слове и в образе, и Церковь исповедует свою веру как словом, так и образом. Эта форма исповедания сохранилась в православной Церкви, как сохранилась в ней вера первых веков, вселенских Соборов и святых Отцов. Тождество же веры и ее словесного и образного выражения доказывает и тождественность Церкви, потому что истинность ее определяется не численностью, организованностью или какими-либо другими качествами, а верностью апостольскому Преданию в исповедании и жизни.

И «расхождения между православием и инославием заключаются не в каких-нибудь частных недомолвках и неточностях, а в принципе, в том, что они противоположны между собой»[49].

* * *

«Свободным сердцем должен человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собой...»

---

[1] Мейендорф И. Что такое Вселенский Собор? *Вестник РХД*, № 121, Париж, 1977, с. 22.

[2] И Второй Вселенский Собор своим седьмым правилом определяет христианство лишь как первую стадию обращения, за которой следует оглашение и только затем принятие в Церковь через Крещение. После указания о принятии в Церковь, в зависимости от степени отпадения некоторых еретиков через миропомазание, правило это оканчивается следующим определением: «...Всех, которые из них (т.е. других еретиков. — *Л. У.*) желают быть присоединены к православию, приемлем яко язычников. В первый день делаем их христианами, во второй оглашаем, потом ⟨...⟩ заставляем пребывати в церкви и слушати писания, и тогда уже крещаем их» (Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-истрийского. СПб., 1911, т.1). Это определение в несколько расширенном виде повторяет Шестой Вселенский Собор (Трулльский) правилом 95-м.

[3] Митр. Антоний (Храповицкий). Собр. соч., II, с. 17—18. Цит. митрополитом Филаретом Киевским. «Поместная Церковь и вселенская Церковь». *Журнал Московской Патриархии*, № 3, 1981, с.71.

[4] Прот. Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства. Париж, 1984, с. 227—228.

[5] Предисловие библиотекаря Анастасия к его переводу Седьмого Вселенского Собора — письмо его к папе Иоанну VIII. См.: Деяния Вселенских Соборов VII. Казань, 1873, с. 50.

[6] Деяния... там же, с. 44—45.

[7] Boespflug F. D. Dieu dans l'art. Paris, 1984, p. 312—313.

[8] Из комментария на второе правило Шестого Собора. «Правила Православной Церкви», там же, т. 1.

[9] Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви. Париж, 1944, с. 172 (по-французски).

[10] Лосский В. Там же, с. 174.

[11] Прот. Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства, с. 187.

[12] Именно по той причине, по которой всякое Богоявление до воплощения передается ангельским образом, после воплощения уже не может быть другого образа Божия, чем человеческий. Ввиду того, что явление Аврааму было исключительным и единственным в своем роде, оно, в качестве такового, и осталось в иконографии. Это единственное ветхозаветное явление, ставшее иконой новозаветной Троицы.

[13] И не отвлеченное ли представление о Святой Троице приводит современного католика к следующему выводу: «Троица не есть имя Божие, это название догмата, т. е. богословской формулировки, признанной Церковью. Отсюда обращение к Троице с молитвой есть злоупотребление (хотя и легкое)». Журнал "Croire aujourd'hui". Париж, июнь 1984, комментарий к празднику Святой Троицы, с. 371 (по-французски).

[14] «Из размышлений о теодицее». Журнал *Путь*, № 7, Париж, 1927, с. 56.

[15] Hamer J. O. P. L'Eglise est une communion. Paris, 1962, p. 182.

[16] Послание папы Льва XIII патриарху константинопольскому Анфиму. 1894, русский перевод, СПб., 1896.

[17] Слова папы Павла VI, цит. архимандритом Плакидой (Дезей). «Православная точка зрения на единство христиан». *Вестник РХД*, № 147, с. 31.

[18] Hamer J. L'Eglise est une communion. Paris, 1962, p. 195.

[19] Указ Московской Патриархии от 7 сентября 1935 г., с. 2.

[20] Среди множества изображений Святой Троицы существуют «дозволенные», и «недозволенные» и «полудозволенные», т.е. выражающие более или менее римское учение (при этом в разное время категориии эти применялись по-разному). Единство трех Лиц Святой Троицы передавалось образом трех мужей, одного или разных возрастов (т.е. все-таки как-то связано с явлением Аврааму) в различных вариантах. Распространенный образ Святого Духа в виде юноши, или вообще в человеческом облике, будь то с Отцом и Сыном, или отдельно, был запрещен римской курией лишь в 1928 г. с одобрения папы Пия XI. Антропоморфические изображения Святой Троицы иногда вызывали реакцию, например: «Хотя они и были исподтишка приняты Церковью, эти изображения Троицы в виде трех мужей представляют такую пропасть между означаемым и означающим, что они вводят в заблуждение и ересь» (Boespflug F. D. Op. cit., p. 294, No. 107).

[21] См. главу «Большой Московский Собор и образ Бога Отца»: Успенский Л. Богословие иконы в православной Церкви.

[22] Le Guillou O.P. Guillaume de St. Thierry, l'equilibre catholique de la triadologie medievale. Istina, No. 3—4. Paris, 1972, p. 367.

[23] Schulz H.J. Die Höllenfahrt als Anastasis. Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 81 (1959), Heft 1, 5, 12.

[24] См.: Успенский Л. По поводу иконографии Сошествия Святого Духа. *Вестник русского западноевропейского Экзархата*, № 101—104. Париж, 1979.

[25] Митр. Сергий (будущий патриарх). Есть ли у Христа наместник в Церкви? в кн.: Патриарх Сергий и его духовное наследство. М., 1947, с. 68.

[26] Даже если пытаться усмотреть в этом образе какую-то связь с римской экклезиологией, то во всяком случае только в недавно сформулированном «мистическом» ее понимании, при котором Матерь Божия считается также «Матерью Церкви». Отсутствие Богоматери в православной иконе Пятидесятницы отнюдь не является умалением Ее почитания. Оно связано с особой, Ей одной присущей ролью в домостроительстве нашего спасения (см. ту же статью об иконографии Сошествия Святого Духа).

[27] То, что личный образ Иисуса Христа вначале часто заменялся образным начертанием Его личного имени с исповеданием Его спасительного Богосыновства (рыбой), лишь указывает на то, что исторический образ Христа не сразу и не повсюду распространился.

[28] Деяния Вселенских Соборов VII, с. 538.

[29] Мейендорф И. Заметка о Церкви. *Вестник РХД*, № 141, Париж, 1984, с. 8. Такого рода «практической ересью» нужно считать и проникновение в православие западного религиозного искусства.

[30] Прот. Флоровский Г. О святых иконах. St. Vladimir's Seminary Quarterly, апрель 1954.

[31] Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви, с. 192.

[32] Прот. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Париж, 1931, с. 136.

[33] Орос Седьмого Вселенского Собора.

[34] Мейендорф И. Брак и Евхаристия. *Вестник РХД*, № 93. Париж, 1969, с. 9.

[35] Meille J. H. L'image de Jésus dans l'histoire de l'art. Женева, без даты, с. 44.

[36] Лосский В. Исхождение Святого Духа. Париж, 1948, с. 35 (по-французски).

[37] Отметим, что прот. С. Булгаков, в связи со своей софиологической системой, видит в догмате иконопочитания не то, что видит в нем Церковь: не

свидетельство Боговоплощения и тем самым его последствий, а указание на «предвечное человечество в Боге», известное уже язычникам. Однако там, где прот. С. Булгаков отрешается от своей философской системы и дает волю своему православному чутью, он ясно видит и ощущает все нечестие религиозного западного искусства.

[38] Прот. Булгаков С. Автобиографические заметки. Париж, с. 105—111 (подчеркнуто всюду автором).

[39] Лосский В. Спор о Софии. Париж, 1936, с. 81.

[40] Прот. Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства, с. 10.

[41] Прот. Шмеман А. Исторический путь православия. Нью-Йорк, 1954, с. 301.

[42] Напомним, что такие отпадения, когда они происходят по вероучебным причинам, именуются ересью (см. первое правило св. Василия Великого), и не следует исключать этот технический термин из нашего современного богословского языка.

[43] Van Bunnen A. Une église orthodoxe de rite occidental: L'Eglise orthodoxe de France. Рукопись диссертции в Католич. Институте Лувена, 1981, с. 164.

[44] Так, все ныне существующие западные конфессии (лютеранство, англиканство, кальвинизм и проч.) являются лишь результатом дальнейшего дробления отпавшего Запада. По воле пап появляются новые «догматы», неприемлемые для православия (догматы непорочного зачатия, непогрешимости и вселенской юрисдикции пап и т. д.), углубляя разрыв с последним. Появляется учение о чистилище, об индульгенциях; нарушается и литургическое понимание времени (напомним, что реформа календаря была тоже самовольно введена папой Григорием XIII). Сама Церковь разделяется на небесную, торжествующую, и земную, воинствующую, на Церковь учащую и учащуюся...

[45] Однако, наиболее трезвые из римо-католических богословов на вопрос, возможно ли включить икону в современное римское богослужение, отвечают определенно «нет» (см.: доклад Ж. Р. Буше на симпозиуме, посвященном Седьмому Вселенскому Собору, Париж, 3 октября 1986 г.).

[46] Так, современный богослов римо-католик приходит к выводу, несколько неожиданному для православных: «Различные христианские конфессии стоят перед еще небывалой задачей»: поскольку перспектива без-иконного христианства представляется «антропологической бессмыслицей» и «догматическим банкротством», «религиозный «статут» образа нужно заново выдумать» (Boespflug F. D. Op. cit., p. 329). Последнее слово особенно неожиданно. Ведь «статут» образа, т. е. его место и значение в Церкви, уже явлен ее соборным сознанием как догмат. И не стоят ли «различные христианские конфессии» перед задачей совсем не «небывалой» и не новой — этот догмат осмыслить и на деле исповедовать?

[47] Рассматривать Филиокве как «теологумен» или частное богословское мнение, как это иногда делается, можно только по недоразумению: выражение это включено в официальный текст — Символ Веры всех западных исповеданий — и породило целую философско-богословскую систему. И даже если униатам разрешается его опускать в литургической практике, то все же западные исповедания никогда от него не отказывались: оно последовательно исповедовалось и защищалось именно как догмат во всех спорах между православными и римо-католиками вплоть до настоящего времени и получило уточнение «от Отца и Сына как от единого начала», от которого западные исповедания также не отказались и которое продолжают защищать. Приведем здесь слова авторитетного богослова нашего времени В. Н. Лосского: «Вопрос исхождения Святого Духа был (хотим ли мы этого или не хотим) единственной догматической причиной разделения между Востоком и Западом 〈...〉 То, что пневматологические споры прошлого иногда недооцениваются, что некоторые современ-

ные богословы (особенно русские, которые часто неблагодарны по отношению к Византии) относятся к ним даже как бы с пренебрежением, не говорит в пользу догматической сознательности и осознания живого Предания этими богословами, готовыми отказаться от своих отцов» («Исхождение Святого Духа в православном учении о Троице», Париж, 1948, по-французски).

[48] Выступление Никодима, епископа Патраского, 27 ноября 1980 г. Экклисия 1/I и 1/II 1981 г. (греческий оригинал). Французский перевод в: Documentation catholique, № 1817, 1981, с. 99.

[49] Епископ Гурий. Патриарх Сергий как богослов//Патриарх Сергий и его духовное наследство, с. 105.

Николай Озолин

«Троица» или «Пятидесятница»?

Тем из нас, кто интересуется отражением Священного Писания в памятниках славянской иконографии, известно, что именно в русской церкви одному ветхозаветному сюжету — событию из жизни Авраама — суждено было стать праздничной иконой в полном смысле этого слова. Я, конечно, имею в виду современный обычай рассматривать как праздничную икону Недели Пятидесятницы так называемую «Ветхозаветную Троицу», т. е. изображение «Гостеприимства Авраама», толкуемое как явление Пресвятой Троицы у дуба Мамврийского.

Известно также, что празднование «Дня Святой Троицы» в неделю «Пятидесятницы» является особенностью русской богослужебной практики, неизвестной, например, ни в румынском, ни в антиохийском патриархатах, ни в греческих церквах Эллады или Востока.

В своей статье, изданной в 1919 г. под названием «Троице-Сергиева Лавра и Россия», свящ. Павел Флоренский высказывается о происхождении литургического празднования Троичного Дня так: «... величайший литургический сдвиг... связывается с именем Преподобного Сергия. Я говорю о Троичном Дне как литургическом творчестве именно русской культуры, и даже определеннее, творчестве преп. Сергия. Напомним, что Византия не знала этого праздника, как не знала она, в сущности, ни Троичных храмов, ни Троичных икон...

Праздник Пятидесятницы, бывший на месте нынешнего Троичного Дня, был праздником исторического, а не открыто онтологического значения. С XIV в. на Руси он выявляет свою онтологическую суть... Почитание Духа Утешителя, Надежды Божественной как духовного начала женственности сплетается с циклом представлений Софийных и переносится на последующий за Троицею день — День Духа Святого... Праздник Троицы, нужно полагать, впервые появляется в качестве местного

праздника Троицкого Собора как чествование «Троицы» Андрея Рублева...» [1]

На неведомом православному богословию почитании Утешителя как духовного начала женственности, которое «сплетается с циклом представлений Софийных», сейчас нет надобности остановиться...[2] Для нашей темы важнее замечание об онтологической неполноте византийской Пятидесятницы как праздника только исторического значения. Но и здесь вряд ли можно согласиться с о. Павлом, во-первых, потому, что с христианской точки зрения вряд ли так можно противопоставить онтологию и историю. И, во-вторых, потому что мы, как показал еще Скабалланович, до сих пор служим именно эту византийскую службу [3].

Что весь этот «литургический сдвиг» связан с именами преп. Сергия и его учеников, принципиально не подлежит сомнению, но как и в какой степени, может показать только тщательное историческое исследование. Говоря об иконе праздника, например, нужно помнить, что во времена преп. Сергия и Андрея Радонежских праздничной иконой Недели Пятидесятницы несомненно был образ «Сошествия св. Духа на апостолов», который обычно у греков назывался просто «ἡ πεντηκοστή», а у нас не менее просто «Пятидесятница». Да можно ли вообще объяснить возникновение праздника Троицы одним только русским литургическим творчеством, игнорируя очевидные его византийские корни [4], или, еще проще, «чествованием Троицы Рублева», вскоре после ее написания?

Прав, однако, о. Павел несомненно в том, что Византия не знала Троичного Дня в современной русской версии — но ведь в этой версии его также не знают и другие неславянские православные поместные церкви...

Как бы там ни было, нашей задачей сейчас не является исследование происхождения праздника Троицы как такового. Мы хотим проследить, как троичное толкование «Гостеприимства Авраама» привело к тому, что так наз. образ Ветхозаветной Троицы стал праздничной иконой Пятидесятницы.

И здесь снова начнем с замечания о. Павла, который, конечно, прав, говоря, что Церковь в византийское время «в сущности не знала Троичных икон». Зато она прекрасно знала изо-

---

[1] Флоренский П., свящ. У водоразделов мысли, I. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 77—78.

[2] Об этом в прекрасной статье «Из истории новгородской иконографии» // Богословские труды, 27, с. 61—80.

[3] Скабалланович М. Пятдесятница, Киев, 1916, с. 166—173.

[4] Как, например: стихира «Приидите людие, триипостасному Божеству поклонимся», которая обычно приписывается императору Льву VI.

бражение, называемое «ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ», унаследованное еще от древнехристианского искусства. Но тогда никому в голову не приходило включить этот образ в число праздничных икон. И надо признать, что с точки зрения литургической роли икон, непосредственно изображающих само празднуемое событие (как, например, «Благовещение», «Рождество Христово» или «Сошествие Святого Духа» в день Пятидесятницы), совершенно невозможно представить себе, иконой какого именно новозаветного праздника могло бы стать «Гостеприимство Авраама».

Что же касается патристического толкования мамврийской теофании, напомним, что со времен Иустина Философа († 165) подавляющее большинство древних отцов понимали событие у дуба мамврийского как явление Господа в сопровождении двух ангелов. К тому же как не вспомнить по этому поводу принципиальное упразднение 82-м правилом Трулльского собора ветхозаветных «прообразов и сеней» в пользу образа Христа «по человеческому виду»? И что сказать о великих защитниках святых икон, преп. Иоанне Дамаскине и преп. Феодоре Студите? Вряд ли они одобрили бы христиан, претендующих писать и почитать икону Святой Троицы.

Противоположного мнения, как известно, придерживался в XV веке автор знаменитого «послания иконописцу», горячо выступавший против «новоградских еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконах святую и единосущную Троицю: Авраам бо, рече, видел есть Бога с двема аггелома, а не Троицу» [5].

И, наконец, в XVI веке у самого царя Ивана Грозного возникали сомнения относительно правильного понимания этого образа, и он счел нужным обратиться к Стоглаву со следующим вопросом, свидетельствующим, кстати сказать, о богословской чуткости молодого царя: «У Святой Троицы пишут перекрестье ови у среднего, а иные у всех трех. А в старых писмах и в греческих подписывают: Святая Троица, а перекрестья не пишут ни у единаго. А иные подписывают у средняго IC XC Святая Троица. И о том разсудити от божественных правил, как ныне-то писати?» [6]

Этими краткими предварительными замечаниями мы хотели указать на проблематику, возникающую в связи с проникновением так называемой «Ветхозаветной Троицы» в ряд праздничных икон — проблематику, затрагивающую, как

---

[5] Казакова Н. А. и Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси, М.-Л., 1955, с. 360.

[6] Цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви, Париж, 1989, с. 243—244.

нам кажется, самую основу и суть православного богословия иконы.

Чтобы хоть немного разобраться во всех этих вопросах, мы будем руководствоваться девизом незабвенного о. Георгия Флоровского: «верный путь богословствования открывается только в исторической перспективе» [7]. Поэтому постараемся проследить тот долгий и сложный путь, который ведет от самой дубравы мамврийской и римских катакомб, через Равенну, Патмос, Сицилию, Каппадокию и Константинополь в Древнюю Русь, Киевскую, Владимиро-Суздальскую, Новгородскую и наконец в московские земли, к обители преп. Сергия...

Надеюсь, что это нам позволит установить, как, когда и где изображение «Гостеприимства Авраама» стало восприниматься как «Ветхозаветная Троица».

Для правильного понимания дальнейшего напомню, что в своей конечной редакции текст 18-й главы Книги Бытия описывает одно из самых загадочных Богоявлений Ветхого Завета. Стихи с 1-ого по 8-й посвящены собственно Богоявлению и гостеприимству, тогда как стихи с 9-ого по 15-й рассказывают о вторичном обещании рождения Исаака, сомнениях и смехе Сарры. Следуя тексту Септуагинты и славянской Библии, буквальный смысл конкретного «человеческого слова, в которое Духу было угодно свое откровение облечь» [8], в случае рассматриваемого нами повествования сводится к следующему:

Бог (LXX: ὁ Θεός) явился Аврааму у дуба мамврийского. Праотец, поднимая глаза, увидел над собой (LXX: ἐπάνω αὐτοῦ) три мужа (LXX: τρεῖς ἄνδρες), побежал им навстречу и поклонился до земли, говоря в единственном числе, т. е. обращаясь как бы только к одному из них: «Господи (LXX: κύριε), аще убо обретох благодать пред Тобою», и т. д.[9] Затем Авраам готовил угощение «и ядоша (LXX: καὶ εφάγοσαν). Сам же стояше пред ними (LXX: παρειστήκει αὐτοῖς) под древом». Далее в эпизоде с Саррой о Господе говорится в третьем лице единственного числа. В 16-м и 22-м стихах речь снова идет о «мужах», а в 1-м стихе 19-й главы они же оказываются «ангелами» (LXX: οἱ δύο ἄγγελοι).

Не входя в подробности этой "crux interpretum", нам достаточно запомнить, что Бог является Аврааму, который сначала видит трех мужей, а потом узнает Господа в сопровождении

---

[7] Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 508.

[8] Князев А., свящ. О боговдохновенности Священного Писания // Православная мысль, № VIII, Париж, 1951, с. 126.

[9] Такому именно пониманию соответствует и древняя латинская формула «tres vidit et unum adoravit», которая встречается уже у свят. Илария Пиктавийского.

двух лиц, о которых сперва говорится, что они мужи, а чуть далее, что они ангелы.

Перейдем теперь к толкованию «Гостеприимства Авраама» в патристике и в византийской гимнографии.

Прокопий Газский в VI веке констатирует существование как бы трех параллельных мнений: «Что касается трех мужей (явившихся Аврааму),— пишет он,— то одни утверждают, что это были три ангела; другие, что один из трех — Бог, а остальные Его ангелы; а еще другие, что здесь говорится о прообразе (τύπος) пресвятой и единосущной Троицы» (PG, t. 87, 363).

Первого мнения на Востоке держались св. Иустин Философ, св. Ириней Лионский, Ориген, Евсевий Кесарийский, Сирмийский собор (351—352 гг.), св. Афанасий Великий, св. Епифаний Кипрский; на Западе — Тертуллиан, Новациан, св. Иларий Пиктавийский. При этом на Востоке всегда считали, что во все ветхозаветные времена являлся не Бог-Отец, а Его Сын, впоследствии воплотившийся, т. е. в случае филоксении Авраама Бог-Слово и два ангела.

Второго мнения, вслед за Посланием к Евреям XIII, 2, на Востоке держались только представители Антиохийской школы — св. Иоанн Златоуст и Феодорит Киррский. На Западе это мнение преобладает благодаря огромному влиянию Августина, который специально останавливается на данном вопросе в своем сочинении "De civitate Dei", XVI, 29: «Нельзя сомневаться,— пишет он,— что то были ангелы, хотя некоторые полагают, что один из них был Христос Господь». Так же считал и Григорий Великий. Этим, вероятно, объясняется, что изображение Ветхозаветной Троицы на Западе вообще не получило широкого распространения — недоставало углубленного истолкования, и сюжет становился менее интересным...

Третье мнение на Востоке разделяли св. Кирилл Александрийский и преп. Максим Исповедник, на Западе — св. Амвросий Медиоланский и св. Кесарий Арльский.

Нам остается принять к сведению существующие три мнения, памятуя, что большинство отцов разделяло первое из них. Естественно, что это мнение большинства должно было находить свое отражение и в церковном искусстве, хотя очень ранние памятники такого типа до нас не дошли.

Толкование «Гостеприимства Авраама» в гимнографии четко разделяется на две эпохи. Первая связана с именами преп. Андрея Критского и преп. Иоанна Дамаскина.

В Великом каноне преп. Андрея (в среду первой седмицы Великого поста, четвертый тропарь третьей песни) говорится: «У дуба мамврийского учредив патриарх ангелы, наследствова по старости обетования ловитву».

А в каноне преп. Иоанна Дамаскина собору Архистратига Михаила и прочих сил бесплотных (8 ноября) читаем: «Яко страннолюбивый древле, Авраам боговидец и Лот славный учредиша (φιλοξένησας) ангели, и обретоша общение со ангелы зовуще, свят, свят еси, Боже отец наших» (2-ой тропарь 7-ой песни).

Приходится признать, что для двух самых выдающихся творцов канонов, современников первого разгара иконоборческой смуты (первый из них умер в 740 г., а второй — в 748, т. е. за три года до созыва Копронимова собора), речь идет исключительно о гостеприимстве, оказанном Авраамом ангелам — с которыми патриарх и «обретает общение», как сказано у Дамаскина.

Вторая эпоха приходится на вторую половину IX века, т. е. время св. Фотия и усиленного восстановления иконопочитания. Она связана с именами трех гимнографов — Климента Студита (ок. 860), преп. Иосифа Песнописца († 883) и Митрофана Смирнского († 910).

В каноне Климента Студита в «Неделю Отцов», или «Неделю до Рождества Христова» второй тропарь первой песни гласит: «Древле приемлет Божество едино триипостасное священный Авраам, ныне же сопрестольное Слово Отчее, Божественным Духом к детем приходит, славно восхваляемое». Правда, первый тропарь шестой песни того же канона звучит как некая оговорка: «Прав страннолюбив, вера же высока Авраама суща праотца, темже божественное таинство образне прием радовашеся...»

У преп. Иосифа Песнописца в каноне в «Неделю Праотцев» (3-й тропарь 5-ой песни) говорится: «Видел еси, якоже есть мощно человеку видети, Троицу, и тую угостил еси, яко друг присный, преблаженне Аврааме: темже мзду приял еси странного гощения, еже быти тебе бесчисленных языков отцу верою».

А вот тропари канона Митрофана Смирнского «Ко святой и живоначальной Троице» восьми гласов Октоиха, на воскресной Полунощнице:

Глас 1-й, первый тропарь третьей песни:
«Ты древле яве Аврааму яко явился еси триипостасный, единствен же естеством божества: богословия истиннейшее образно явил еси...»

Глас 3-й, третий тропарь седьмой песни:
«Явися Аврааму Бог триипостасный, у дуба древле мамврийского, о страннолюбии мзду Исаака воздая за милость, егоже и ныне славим яко Бога отец наших».

Глас 4-й, второй тропарь третьей песни:
«Патриарху Аврааму егда явилася еси во образе мужесте, троичная единице, непременное показала еси твоея благости и господства».

Глас 5-й, первый тропарь восьмой песни:
«Да единаго открыеши древле яве господства, троичную ипостась, явился еси Боже мой, во образе человеков Аврааму, поющу твою державу единственную».

Глас 8-й, третий тропарь первой песни:
«Священнотаинник Авраам быв, священнообразно древле, творца всех и Бога и Господа, в триех убо ипостасех прият радуяся, и трех ипостасей державу единственную позна».

Отметим прежде всего, что, насколько мне известно, нет других богослужебных песнопений, говорящих о гостеприимстве Авраама, кроме тех, которые я только что привел. Для нас важно, что среди них все те песнопения, которые толкуют это событие в тринитарном смысле, принадлежат к одной и той же эпохе, а именно, к непосредственно послеиконоборческому периоду.

Здесь невозможно не почувствовать некое новое веяние, какую-то перемену внутреннего климата между описательным рассказом канонов начала VIII в., с одной стороны, и удивительной непосредственностью и динамикой текстов IX века, с другой. Но одних впечатлений недостаточно, мы должны спросить себя: в чем состоит эта перемена конкретно?

Мне кажется, что она сводится к следующему:

Ясно, что все эти тексты особо настаивают на троичном истолковании филоксении... Но это еще не все. Сама Троица здесь представляется доступной, так сказать, собеседником уже не только для одного Авраама, но также и для всех тех молящихся, которые читают или слушают эти слова во время богослужения. Вместо того, чтобы быть «объектом» комментариев или описаний, таинственное явление у дуба мамврийского стало главным сюжетом и важнейшим действующим лицом. Характерно, что часто к этому лицу обращаются прямо и помимо всякого посредничества Авраама. Например: «Ты древле... явился еси Триипостасный, единствен же естеством божества...» или же: «Да единаго открыеши господства явился еси Боже мой... Аврааму» и т. д.

Одним словом, за богослужением верующие, подобно Аврааму, а по выражению некоторых стихир вместе с ним, прославляют единого Бога в трех лицах.

Теперь мы должны себе задать вопрос: какие последствия должно было иметь включение этих текстов в богослужебный обиход для иконографии, т. е. могли ли эти тексты повлиять на

самый состав и композицию образа — и если да, то в каком смысле?

Несомненно, включение этих канонов в обиход способствовало быстрому и широкому распространению троичного понимания филоксении, которое становилось таким образом все более общецерковным достоянием. Следует отметить, что в процессе этого распространения по-видимому значительную роль играли монашеские круги, так как каноны Митрофана Смирнского (т. е. большинство из канонов с троичным толкованием) пелись и поются до сих пор только на монастырской воскресной Полунощнице.

Этим же обстоятельством, по-видимому, объясняется ведущая роль лицевых рукописных псалтырей монастырского происхождения (как, например, Хлудовской, кодекса Британского Музея, кодекса Барберини и др.) в дальнейшем развитии данной иконографии.

Попробуем теперь указать вероятное направление этого развития: в силу того, что самым главным больше не считается взаимоотношение между Авраамом и его гостями (как то было, например, в мозаиках Санта Мария Маджоре в Риме), но важнее всего теперь непосредственное взаимоотношение между верующим и тремя таинственными лицами, являющими само Божество, то эти лица, вероятно, займут большее место и заметно возрастут, тогда как Аврааму суждено будет умалиться. По той же причине можно ожидать, что там, где симметрия композиции не требует обязательного присутствия Сарры, она просто исчезнет.

Фронтальность и тем самым достоинство главного, т. е. среднего ангела, будут подчеркнуты и порой перейдут в некую торжественную неподвижность...

И, наконец, самое главное: там, где будут обозначать лица и даже предметы изображения надписями, как, например, «Авраам», «Сарра» или «дуб мамврийский», — там очень скоро начнут надписывать над тремя ангелами ту надпись, которую так настойчиво подсказывают упомянутые выше каноны, а именно: «ἡ ἁγία τριάς» — Святая Троица [10].

Теперь нам осталось только проверить на самих памятниках, правильны ли наши предположения ⟨...⟩[a].

Пора подвести итоги.

Как и следовало ожидать, в силу явного преобладания христологического толкования мамврийской теофании у древних Отцов, первой и основоположной нужно признать христологи-

---

[10] И это даже там, где средний ангел отмечен крестчатым нимбом и титлами IC XC.

ческую типологию в трактовке Гостеприимства Авраама в христианском искусстве. Она не только является общепринятой в течение первого тысячелетия церковной истории, но она останется навсегда неотъемлемой частью этого изображения. Об этом свидетельствуют (неправильные!) крестчатые нимбы со времен грузинской плиты из Шио-Мгвиме, и Студийской лицевой псалтыри 1066 года вплоть до Ивана Грозного, а также одежда среднего ангела, олицетворяющего, конечно, Предвечное Слово, в «Троице» Рублева.

Надпись «ἡ ἁγία τριάς» впервые встречается в той же миниатюре лицевой псалтыри 1066 г. из Студийского монастыря. В монументальной живописи надпись «ἡ ἁγία τριάς» появляется не раньше второй половины XII века (Каппадокия, Патмос).

Интересно, что первый сохранившийся пример этой надписи именно монастырского происхождения. И я спрашиваю себя: не следует ли связать это обстоятельство с возрастающим распространением тринитарного толкования филоксении как раз в монашеских кругах, начиная с троичных канонов Митрофана Смирнского?

Надо дожидаться XIV века, т. е. «палеологовского ренессанса», известного своим вкусом к аллегориям и символам, чтобы встретить впервые «моленные» иконы Гостеприимства Авраама [11]. В настоящее время известна только одна такая икона с надписью на ризе «ἡ ἁγία τριάς». Она датируется концом XIV в. На сохранившихся непосредственно поствизантийских греческих иконах неизменно бывает надпись «ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ».

Византийская Церковь фактически не пользовалась иконографией трех ангелов без Авраама и Сарры. Единственным мне известным примером является миниатюра над двойным портретом Иоанна VI Кантакузина из парижской Национальной библиотеки.

Все выше сказанное заставляет думать, что византийская Церковь никогда не знала филоксению как праздничную икону одного из двух дней праздника Пятидесятницы. Напомним, что ни в одном богослужебном тексте двухдневного праздника и попразднества нет ни слова о мамврийском Богоявлении.

Вот те заключения, которые, как мне кажется, бесспорно вытекают из приведенных данных. Но эти же заключения неиз-

---

[11] «Византийскому искусству XIV в. свойствен такой расцвет символизма, что невозможно не видеть здесь связь с гуманистическим Возрождением, посягающим на традиционное реалистическое учение о святых иконах». — Meyendorff J., O. P. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959, p. 261.

бежно ставят перед нами три следующих вопроса: когда именно изображение так наз. Ветхозаветной Троицы проникло в праздник Пятидесятницы; с каким днем праздника это изображение изначально связывалось; с какого времени «Ветхозаветная Троица» стала праздничной иконой первого дня, т. е. недели Пятидесятницы вместо образа «Сошествия Святого Духа», отодвигая последний к вечерне с коленопреклоненными молитвами, а порой вовсе вытесняя его?

На эти вопросы у меня готовых ответов нет. Они требуют тщательного исследования в области русской литургики и иконоведения. Но я хотел бы закончить свое краткое сообщение несколькими предположительными указаниями, которые могут подсказать общие направления этих дальнейших исследований.

Весьма вероятно, что первоначально «Троицын день» соотносился в православном праздновании Пятидесятницы со вторым днем праздника, именующимся днем Св. Духа, и понимался как «Собор», или «си́наксис» Сошествия Святого Духа. Так называемая «Ветхозаветная Троица» становится праздничной иконой этого «понедельника Св. Троицы» на Руси среди учеников преп. Сергия.

Современная практика неславянских православных церквей считать «Ветхозаветную Троицу» праздничной иконой их «Троицына дня», который они празднуют именно в понедельник, вероятно, объясняется сильным русским влиянием на эти церкви в период турецкого ига.

«Ветхозаветная Троица» в русской Церкви, по-видимому, стала праздничной иконой первого дня Пятидесятницы, т. е. Недели, уже после раскола, так как по старообрядческому уставу «в субботу к Недели поставляем на вечерни к Троицыну дню на налое образ Сошествия Святого Духа, а в Неделю вечера на налое поставляем образ Троицы единоначальныя»[12].

Восстановление древней традиции, сохраняемой старообрядцами, в современной русской богослужебной практике мне представляется весьма желательным.

---

[12] Скабалланович М. Пятдесятница. Киев, 1916, с. 169—170.

Примечания редактора

Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон

Послание традиционно приписывается преподобному Иосифу Волоцкому (1440—1516), хотя в нем есть прямые совпадения с текстом письма преподобного Нила Сорского († 1508). При известных расхождениях по проблемам внутрицерковной жизни оба подвижника были единомысленны в иных вероучительных вопросах и, согласно средневековым понятиям о «литературной собственности», свободно пользовались заимствованиями. Не исключено и соединение их текстов позднейшим редактором. По мнению Л. А. Успенского, разным авторам принадлежат и тексты 2-го и 3-го «слов».

Текст «Послания» и трех «слов» печатается по книге: Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. Л., 1955, с. 323—370. Введены прописные буквы в написания собственных имен Божиих и Богоматери, разночтения опущены. Текст «слов» представлен в извлечениях.

[а] Пс. 38, 13—14.

[б] Из описания картины «Аптека, врачующая грехи», написанной, по легенде, царем Федором Алексеевичем и хранившейся в московской церкви Иоанна Воина на Якиманке, следует, что она являлась прямой иллюстрацией данного места «Послания иконописцу». См.: Первухин Н. Г. О символизме в старой русской иконописи// Труды 3-го областного историкого-археологического съезда во Владимире. Владимир, 1909, с. 1—9 отд. пагин.

[в] Ис. 19,19.

[г] Эпизод из Жития преп. Феодора Студита.

[д] Быт. 18, 1.

[е] Быт. 18, 1—8.

[ж] Быт. 18, 9.

[з] Быт. 17, 15—16.

[и] Быт. 18, 17.

[к] Быт. 18, 18.

[л] Парафраз Быт. 18, 22.

[м] Наивность этого объяснения очевидна, но она свойственна всем истолкованиям «Гостеприимства Авраама» как явления Св. Троицы.

[н] Ин. 12, 49.

[о] Парафраз Ин. 16, 7.

[п] Быт. 1, 26.

[р] Вавилонскую башню.

[с] Быт. 11, 7.

[т] Ближе всего: Лк. 8, 10.

[у] Соединение Ис. 9, 6. и Ис. 7, 15.

[ф] Ис. 9, 6.

Максим Грек. О святых иконах

Печатается впервые по полууставной старообрядческой рукописи XIX в. ГИМ Хлуд. 75, л. 772—774 об. Два других известных нам списка — ГБЛ ф. 37, № 437 (прежний шифр: ф. 178, Музейн. 3840, ч.II), и ГБЛ ф. 199 Никиф. 557, л. 1—5 — никаких существенных разночтений не дают. Последний восходит к 123-й главе «Древлеписменной Кормчей» и именем Максима не надписан.

[а] Евр. 9, 4—5.

[б] Мф. 22, 20—21.

[в] Максиму Греку принадлежит «Сказание Менандра философа», и, надо полагать, ему было известно какое-то изображение греческого писателя IV в. до Р. Хр., изречения которого ценили христианские мыслители.

[г] Так во всех списках. По смыслу здесь следовало ожидать «Повесть о Серухе» (из Лексикона Свиды) о начале почитания храбрейших мужей. Вероятно также чтение «Ираклиове столпе», или «Сказание о Хозрове» (см.: Творогов О. В. Древнерусские хронографы. М., «Наука», 1975, с. 95).

[д] Ин. 12, 26.

[е] I Кор. 11, 1.

[ж] Ин. 1, 14.

[з] Исх. 31, 1—3.

[и] Т. е. йоты.

[к] Пресмыкающихся.

[л] Евр. 13, 17.

[м] Т. е. после 1054 г.

[н] Тит. 1, 15—16.

[о] Отношение преп. Максима к «арменом» обусловлено главным образом политическими мотивами.

[п] Мф. 7, 6.

[р] Приготовление красок.

Евфимий Чудовской. Вопросы и ответы по русской иконописи

Впервые опубликовано Г. Д. Филимоновым по рукописи Син. 473 в сборнике: Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. 1874. Вып. 1—3. Материалы, с. 17—20. Печатается по этому изданию.

Сборник Син. 473 написан рукою монаха Чудова монастыря Евфимия († 1708), ученика Епифания Славинецкого; хотя статья им не подписана, нет оснований сомневаться в его авторстве.

[а] Здесь: тип.

[б] Здесь: созданий.

[в] Катафатическое, или положительное, богословие, противопоставляемое отрицательному, или апофатическому,—теологии «отъятельной». Данное различение получило на Руси распространение главным образом благодаря сочинениям, надписанным именем св. Дионисия Ареопагита.

[г] Имеется в виду пятая глава «Просветителя», совпадающая с третьим «словом» о почитании св. икон, представленным в настоящем издании.

[д] Пс. 109, 4.

[е] Имеется в виду 82-е правило Трулльского собора.

[ж] Тихвинский.

[з] Пс. 94, 4.

[и] Имеются в виду «Толкования на Псалтирь» Феодорита Киррского.

[к] Ис. 6, 6.

[л] Пс. 44, 10.

[м] Мф. 11, 10.

[н] Пс. 16, 8.

Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконного писания

Печатается по тексту публикации Г. Д. Филимонова, основанной на рукописи ГПБ O.XIII.4, в сб.: Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. 1874. Вып. 1—3. Материалы, 22—24. В переводе на современный русский язык «Слово» опубликовано в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962, с. 455—462.

[а] Исх. 31, 1—3.

[б] Исх. 31, 6. В отличие от славянского текста Ветхого Завета, в русском переводе имя помощника Веселеила транскрибируется как Аголиав.

[в] Иоанна Богослова.

[г] Полотенце.

[д] Без красок.

[е] Исх. 14, 28.

Дмитрий Соснин. О святых чудотворных иконах в церкви христианской

Печатается по тексту книги: Соснин Д. О святых чудотворных иконах в церкви христианской. СПб., 1833, с. 64—71. Дмитрий Петрович Соснин — магистр богословия, преподавал в Санкт-Петербургской духовной академии († 1833). Ему принадлежат также работы «О св. Кирилле, епископе Туровском» (1832) и «О нетлении св. мощей в церкви христианской» (1832).

[а] Берлюковская Николаевская пустынь, основанная в 1606 г., расположена на берегу р. Вори километрах в семи к северо-востоку от известной подмосковной усадьбы Я. В. Брюса Глинки. Чудотворная икона обретена в 1829 г.

Николай Надеждин. Изображение Божией Матери

Печатается по: Картины русской живописи, издаваемые Н. Кукольником. СПб., 1846, с. 179—190. Николай Иванович Надеждин (1804—1856) — известный русский философ, литературный критик.

[а] У древних греков и римлян — статуя богини Афины Паллады, почитавшаяся хранительницей счастья и благополучия.

[б] Древний город в Сирии, грандиозные развалины которого были впервые обследованы и описаны в 50-х гг. XVIII в.

Анатолий (Мартыновский). О иконописании

Печатается по тексту книги, впервый опубликованной без имени автора: О иконописании. М., 1845, с. 44—136. Повторно опубликовано в сб.: Досуги архиепископа Анатолия. СПб., 1868, с. 1—96. Преосв. Анатолий — в миру Августин Васильевич Мартыновский (1793—1872) — сочетал архипастырское служение с писательской деятельностью, был также иконописцем. См. о нем: Едлинский М. Анатолий Мартыновский, архиепископ Могилевский, и его литературные труды. Киев, 1889 (илл. 45).

[а] Однако на тождестве предмета и изображения («Иконостас есть сами святые») настаивает о. Павел Флоренский, один из идеологов имябожеской доктрины («Имя Божие есть Сам Бог»), тем самым полностью принимая аргументацию иконоборцев.

[б] Имеется в виду персонаж книги И. П. Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'Этранже» (1840—1844).

[в] См.: Жуковский В. А. Из писем к великой княгине Александре Федоровне. II Рафаэлева Мадонна, 1821 // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти томах. Т.XII. СПб., 1902, с. 9—12.

[г] Большинство этих иллюстраций воспроизведено в кн.: Осетров Е. Три жизни Карамзина. М., «Моск. рабочий», 1989.

[д] Картина К. П. Брюллова (1799—1852).

[е] «Однако я утверждаю, что и ни в каком другом роде нет ничего

столь прекрасного, что не уступало бы той высшей красоте, подобием которой является всякая иная, как слепок является подобием лица. Ее невозможно уловить зрением, слухом или иным чувством, и мы постигаем ее лишь размышлением и разумом. Так, мы можем представить себе изваяния прекраснее Фидиевых, хотя и не видели в этом роде ничего совершеннее, и картины прекраснее тех, какие я назвал. Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию.

И вот, так же как в скульптуре и живописи есть нечто превосходное и совершенное, мыслимому образу которого подражает то, что предстает нашим очам, так и образ совершенного красноречия мы постигаем душой, а его отображение ловим слухом. Платон, этот достойнейший основоположник и наставник в искусстве речи, как и в искусстве мысли, называет такие образы предметов идеями и говорит, что они не возникают, но вечно существуют в мысли и разуме, между тем как все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает...» (Цицерон. Оратор. §§ 7—10.// Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., «Наука», 1972, с. 332).

[*] Примечательно, что в данном месте преосв. Анатолий не вспоминает о решении Большого Московского Собора 1667 г., запретившем изображения Бога-Отца, хотя выше (см. прим. 15) приводит цитату из Деяний этого Собора.

[3] Все Дамазиппа считают безумным за то, что скупает
Старые статуи он...

Гораций. Сатиры, II, 3, 65—66
(пер. М. Дмитриева)

[11] Дощечки одинаково отличаются стилем и художественными достоинствами, в них нет ничего, что было бы недостойно имени и положения святых. Думаю, все они полностью соответствуют требованиям точности церковной истории и нормам живописи (*лат.*).

Иван Снегирев. Взгляд на православное иконописание

Печатается по: Душеполезное Чтение, 1862, ч. 2, с. 400—423. Иван Михайлович Снегирев (1793—1868) — профессор Московского университета, автор многих работ по русской церковной и гражданской истории.

[5] Стэнли, Артур Пенрин (1815—1881) — деятель англиканской церкви, автор «Лекций по истории Восточной Церкви» (1861).

[6] В канун праздника Богоявления, так называемый Крещенский Сочельник, в храме совершается великое освящение воды. Эта «богоявленская» вода пользуется особым почитанием, ее хранят в течение года, а порой и более. В самый день праздника, 6 (19) января существовал обычай совершать крестный ход к источникам, рекам или озерам,

где вода освящалась в проруби, именуемой «Иорданью», в память о реке, в водах которой Христос принял крещение от Иоанна Предтечи. Эта вода носила название «иорданской».

[в] Артос — хлеб (*греч.*) — «хлеб живота вечного», в форме большого кулича, поставляется и освящается в день Пасхи в царских вратах «в воспоминание славного Воскресения» Иисуса Христа. В Субботу Светлой (пасхальной) седмицы после литургии совершается раздробление и раздача артоса.

[г] На Балчуге; сохранилась до настоящего времени.

[д] Т.е. народов: армия Наполеона была многонациональной по составу.

[е] Лк. 1. 56.

Федор Буслаев. Общие понятия о русской иконописи

Впервые опубликовано в кн.: Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1866, Отд. 1, с. 1—106. Печатается в извлечениях по кн.: Буслаев Ф. О литературе. Исследования и статьи. М., «Худ. лит-ра», 1990, с. 378—388. Федор Иванович Буслаев (1818—1897) — академик, видный исследователь древнерусской словесности и искусства.

Елпидифор Барсов. Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами

Впервые под названием «О воздействии апокрифов на обряд и иконопись» опубликовано в «Журнале министерства народного просвещения», 1885, декабрь, с. 96—115. Печатается по повторной публикации с измененным названием в журнале «Светильник», 1913, № 3, с. 3—22. Елпидифор Васильевич Барсов (1836—1917) — известный фольклорист, археограф.

[а] Тишендорф К. фон (1815—1874) — известный протестантский богослов.

[б] Фреппель К.-Э. (1827—1891) — франц. церковный писатель, католик.

[в] Баур Ф.К. (1792—1860) — основатель тюбингенской протестантской богословской школы, автор книги «Христианский гнозис» (1835).

[г] Мёлер И.-А. (1796—1838) — известный католический богослов, профессор церковной истории в Тюбингенском университете.

[д] По мнению А.И. Кирпичникова, напрасно Е.В. Барсов «на иконе гр. Уварова с очень обычной композицией Благовещения вместо арх. Гавриила, посылаемого Господом к Богоматери, увидел *Эона*, сущего прежде мира, а на иконе Троицкой церкви в с. Выксине (Новг. губ.) того же *Эона* перед собственным плотским образом...» (Кирпичников А.И. Взаимодействие иконы и словесности народной и книжной// Труды VIII Археологического съезда, т. 2, с. 217).

[е] Дальнейшая судьба иконы неизвестна.

Василий Арсеньев. О церковном иконописании

Печатается в извлечениях по: Душеполезное Чтение, 1890, ч. 1, с. 253—266; статья написана в связи с докладом А. И. Кирпичникова на Археологическом съезде. См. прим. ред. к статье Е. Барсова (д). Василий Сергеевич Арсеньев (1829—1915) — крупный чиновник, переводчик; с 1850 года состоял в масонской ложе розенкрейцеров.

[а] Воспроизведение икон постниковской коллекции см. в кн.: Древние иконы из собрания А. М. Постникова. СПб., 1899.

Василий Розанов. Алекс. Андр. Иванов и картина его «Явление Христа народу»

Печатается по: Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 149—157. Василий Васильевич Розанов (1856—1919) — знаменитый русский писатель и публицист.

[а] Ср. оценку этих картин в статье Вл. Кожевникова «О задачах русской живописи» (см. ниже).

Василий Розанов. М. В. Нестеров

Печатается по: Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 174—185.

[а] Мертвую природу (*фр.*).

[б] Живую природу (*фр*).

Владимир Кожевников. Значение А. А. Иванова в религиозной живописи

Печатается в сокращении по тексту одноименной брошюры: М., 1907, с. 1—4. Кожевников Владимир Александрович (1853—1917) — русский философ, поэт, публицист.

Владимир Кожевников. О задачах русской живописи

Печатается в сокращении по тексту брошюры: М., 1907, с. 1—35.

Иоанн Соловьев. Православно-христианская философия в русском искусстве (с выставки религиозных картин В. М. Васнецова)

Печатается полностью по тексту одноименной книги: Харьков, 1910. Протоиерей Иоанн Ильич Соловьев — автор ряда книг церковно-исторического и нравственно-назидательного характера.

[а] Зрелище.

[б] Ирмос 9-ой песни канона Великой Субботы.

[в] Лк. 23, 42.

[г] Воров.

[д] Пс. 140, 4.

[е] Мф. 26, 28.

[ж] Тропарь Иоанну Крестителю.

[з] Заветные мечты (*лат.*).

[и] Чаще ее автором называется Симеон Метафраст.

Александр Ремезов. Жизнь Христа в трактации современного русского художника (к выставке картин академика В. Д. Поленова «Из жизни Христа»)

Печатается в сокращении по тексту одноименной брошюры: Сергиев Посад, 1915, 31 с., с илл. На титульном листе и обложке книги указано: «В пользу Комитета Ее Императорского Высочества Великой Княжны Татианы Николаевны для оказания временной помощи пострадавшим от военных бедствий». Александр Васильевич Ремезов (†1917) в 1913—1915 гг. исполнял должность доцента в Московской духовной академии. Ушел добровольцем на фронт.

[а] Аллюзия на библейский рассказ о том, как Исав, старший сын Исаака, продал свое первородство брату Иакову за чечевичную похлебку (Быт. 25, 29—34).

Евгений Трубецкой. Умозрение в красках

Печатается по тексту книги: Трубецкой Е. Н., кн. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. М., 1916. Князь Евгений Николаевич Трубецкой (1863—1920) — один из крупнейших представителей русской религиозно-философской мысли XX в.

[а] Мф., 4, 9.

[б] Ин. 17, 11.

[в] I Кор. 15, 50.

[г] «Подземелье царя-космоса» — это позднее переосмысление той части иконы Пятидесятницы, в которой, отделенный дугой от апостолов, изображался в виде нескольких человеческих фигур «весь космос» («вся вселенная»), ждущий евангельской вести.

[д] Сейчас уже очевидно, что эта икона выражает не «тайну» Божия замысла о твари, а потемнение богословского разума иконописцев; особенно явно это на западных образцах. См. илл. 28—31.

Евгений Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи

Печатается по тексту одноименной книги: М., 1916.

[а] Слова из «Херувимской песни» на литургии.

[б] Пс. 103, 24.

[в] На вопрос, как был найден пурпур, помогают ответить *западные* образцы софийной иконографии. См. илл. 28—31.

[г] Мф. 17, 2.

[д] Лк. 2, 29.

[е] Лк. 2, 35.

[ж] Соответствие (*фр.*).

[з] Снесен в 1931 г.

Павел Флоренский. Обратная перспектива

Печатается в сокращении по первой публикации в сб.: Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967, с. 381—416, с уточнениями по изданию: Флоренский П., свящ. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 117—192. Священник Павел Александрович Флоренский (1882—1937) — известный богослов и религиозный философ.

[а] Платон. Государство, VII 511a — 517c.

[б] Имеется в виду марбургская школа неокантианства, видным представителем которой был упоминаемый ниже Герман Коген (1842—1918).

Павел Флоренский. Иконостас

Печатается в извлечениях по изданию: Богословские труды, вып. 9. М., 1972, с. 83—148.

[а] Строящиеся от этого тезиса рассуждения о. Павла полезно сопоставить с главой «О том, на коих вещех писати и воображати святыя иконы, и на коих не писати» из сочинения преп. Максима Грека «О святых иконах».

[б] Неуместность в православном богослужении не только органа, но и вообще любого музыкального инструмента должна объясняться, по-видимому, не характером звучания, а идеалом православной духовности, в котором обожение мыслится достижимым через непосредственное, неинструментальное богообщение; в нем участвует весь человек как целое в единстве духовного и телесного состава, и пение a capella прямо соответствует этому идеалу.

[в] Деян. 17, 28.

[г] В отождествлении церковного предания с «онтологией» платоновской Академии и элевсинских мистерий — основной пафос творчества Флоренского.

[д] Кол. 3, 12.

[е] Т. о., образ оказывается тождественным первообразу, что категорически отвергали преп. Иоанн Дамаскин, преп. Феодор Студит и другие защитники иконопочитания.

Сергий Булгаков. Икона, ее содержание и границы

Глава из книги: Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. Париж, 1931, с. 97—115. Печатается по этому изданию.

[а] Часть вместо целого (*лат.*).

[б] Чистое действие (*лат.*).

[в] См.: Булгаков С. Н. Философия имени. Париж, 1953.

[г] См. также статью прот. Николая Озолина в настоящем издании.

[д] Апеллес — греч. художник IV в. до Р. Хр.

Николай Андреев. О «деле дьяка Висковатого»

Печатается в сокращении по: Seminarium Condacovianum. V. Прага, 1932, с. 191—241. Статья вошла также в сборник: Andreyev N. Studies in Muscovy. L., 1970. Николай Ефремович Андреев (р. 1908) в 1928—1945 гг. работал в Институте им. Н. П. Кондакова в Праге, с 1948 г. преподавал в Кембридже, Англия.

Леонид Успенский. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве

Впервые под названием «Роль московских соборов XVI века в церковном искусстве» напечатано в журнале: «Вестник Русского Западно-европейского патриаршего экзархата», № 64, окт.—дек. 1968. Печатается по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во Западно-европейского экзархата. Московский патриархат. 1989, с. 239—274.

[а] Имеется в виду «Послание иконописцу» Иосифа Волоцкого.

Леонид Успенский. На путях к единству?

Впервые отдельным изданием: Париж, 1987. Печатается по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви, 1989, с. 447—474.

[а] Составленные по желанию Карла Великого своды опровержений на Деяния VII Вселенского собора в Никее, касающиеся иконопочитания. Согласно выраженному здесь взгляду, иконы в церкви допускались, но служение перед ними воспрещалось как идолопоклонство.

[б] Учение Пелагия и его последователей, осужденное Церковью в V в. за моралистическую концепцию спасения, умаляющую значение Божией благодати.

Николай Озолин. «Троица» или «Пятидесятница»?

Печатается впервые по рукописи с любезного согласия автора, протоиерея Николая Озолина — доцента Православного Богословского института в Париже, экстраординарного профессора Свято-Владимирской духовной семинарии в Нью-Йорке.

[а] Здесь мы вынуждены опустить важную часть статьи о. Николая, содержащую анализ большого иконографического материала, воспроизведение которого не было предусмотрено настоящим изданием.

Указатель имен

Философия русского
религиозного искусства XVI—XX вв.
Антология

Выпуск I

Редактор *О. Н. Кессиди*
Художник *В. Ю. Новиков*
Художественный редактор *С. В. Красовский*
Технический редактор *В. Ю. Никитина*

ИБ № 18715
Сдано в набор 28.02.91. Подписано в печать 28.10.91. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 25 + 4 печ. л. вклеек. Усл. кр. отт. 29,75. Уч. изд. л. 28,56. Тираж 20000 экз. Заказ № 2398 С 020. Изд. № 47491.

А/О «Издательская группа «Прогресс»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

Можайский полиграфкомбинат Министерства печати и информации Российской Федерации
143200, Можайск, ул. Мира, 93

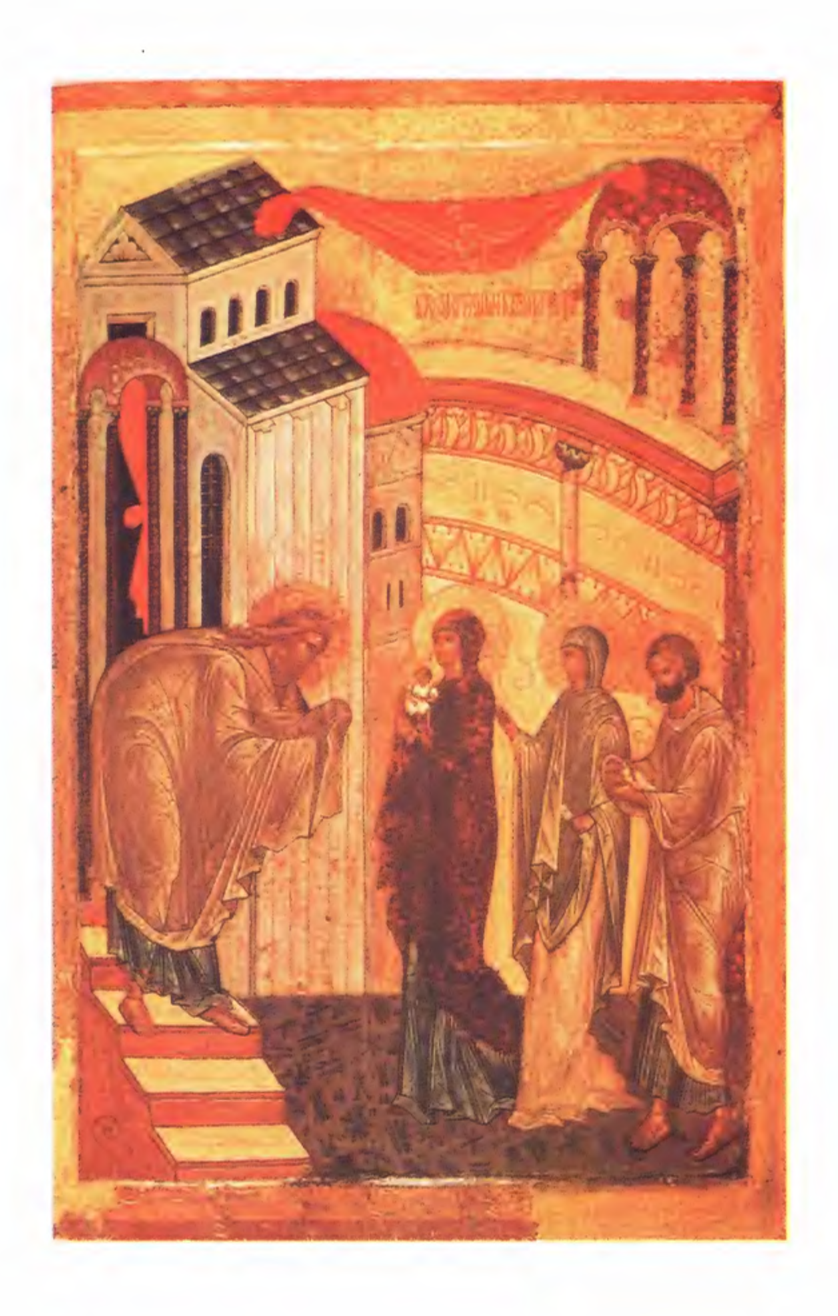
Школа Дионисия.
Шестоднев. Начало
XVI в.



Устюжское Благовещение. 2-я пол. XII в.



Сретение. XV в.





Школа Феофана Грека. Преображение. Ок. 1403 г.



Преображение. XV в.

Школа Андрея Рублева.
Тайная вечеря.
1425—1427



Сошествие во ад. XIV в.



Успение. Начало XIII в.



Успение. XVI в.



Прохор с Городца.
Сошествие св. Духа на апостолов
(Пятидесятница). 1405



Покров. Начало XV в.



Андрей Рублев.
Апостол Петр
Богоматерь





Андрей Рублев.

Спас в силах

Иоанн Креститель

Апостол Павел







Андрей Рублев.
Богоматерь

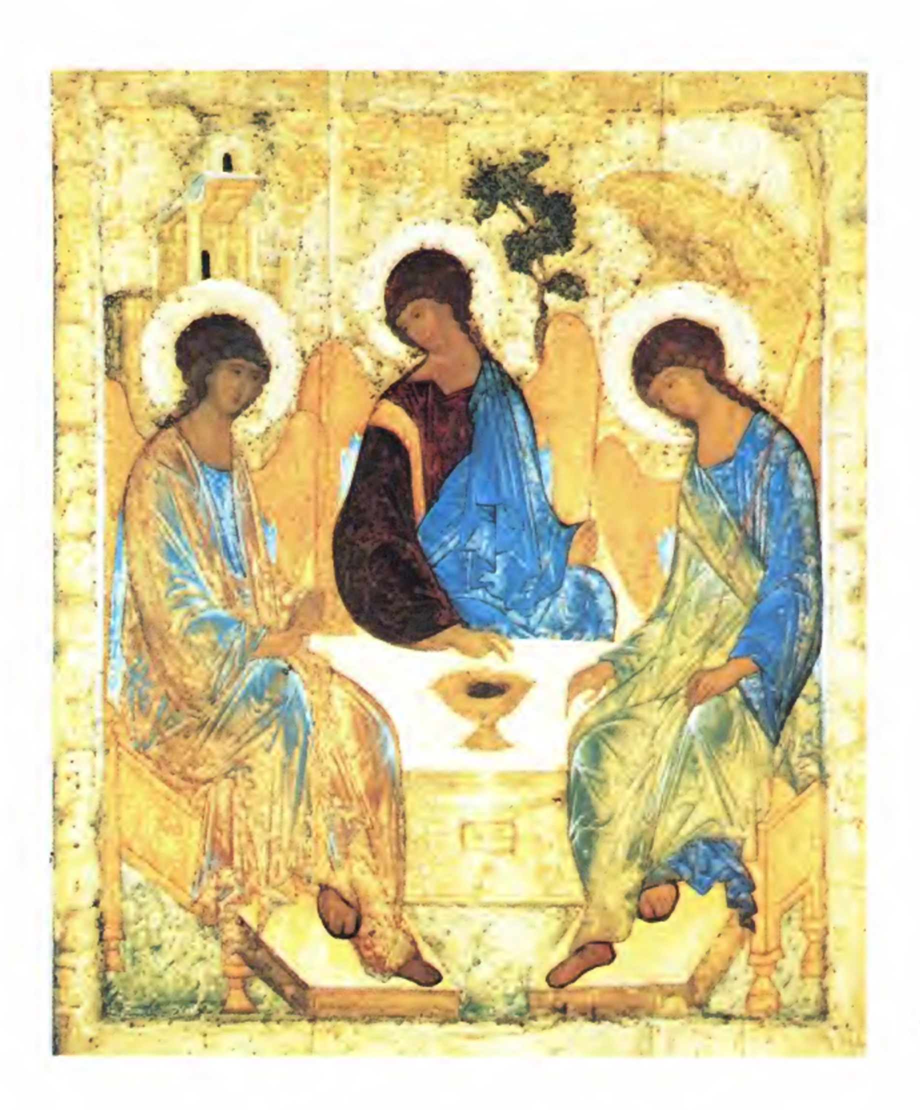




Андрей Рублев.
Иоанн Креститель



Андрей Рублев. Троица



Отечество. Конец XIV в.

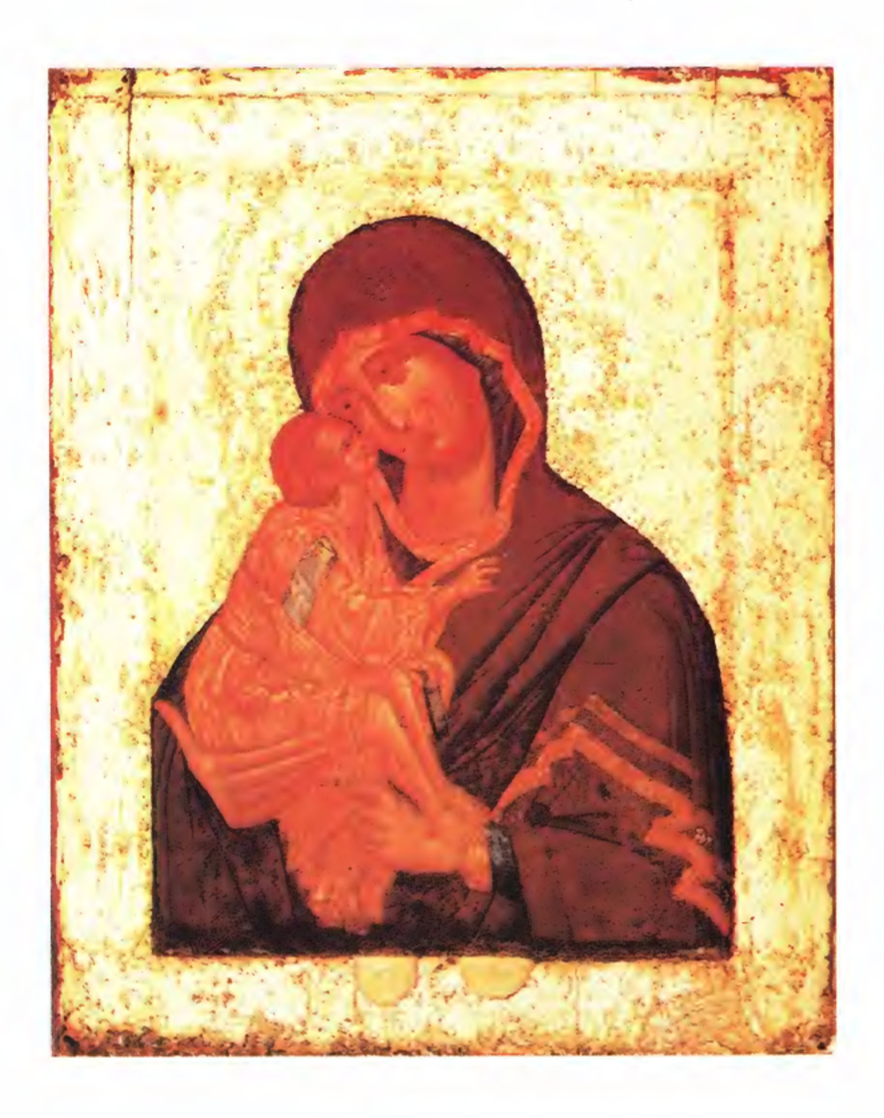


Троица Новозаветная.
XVII в.

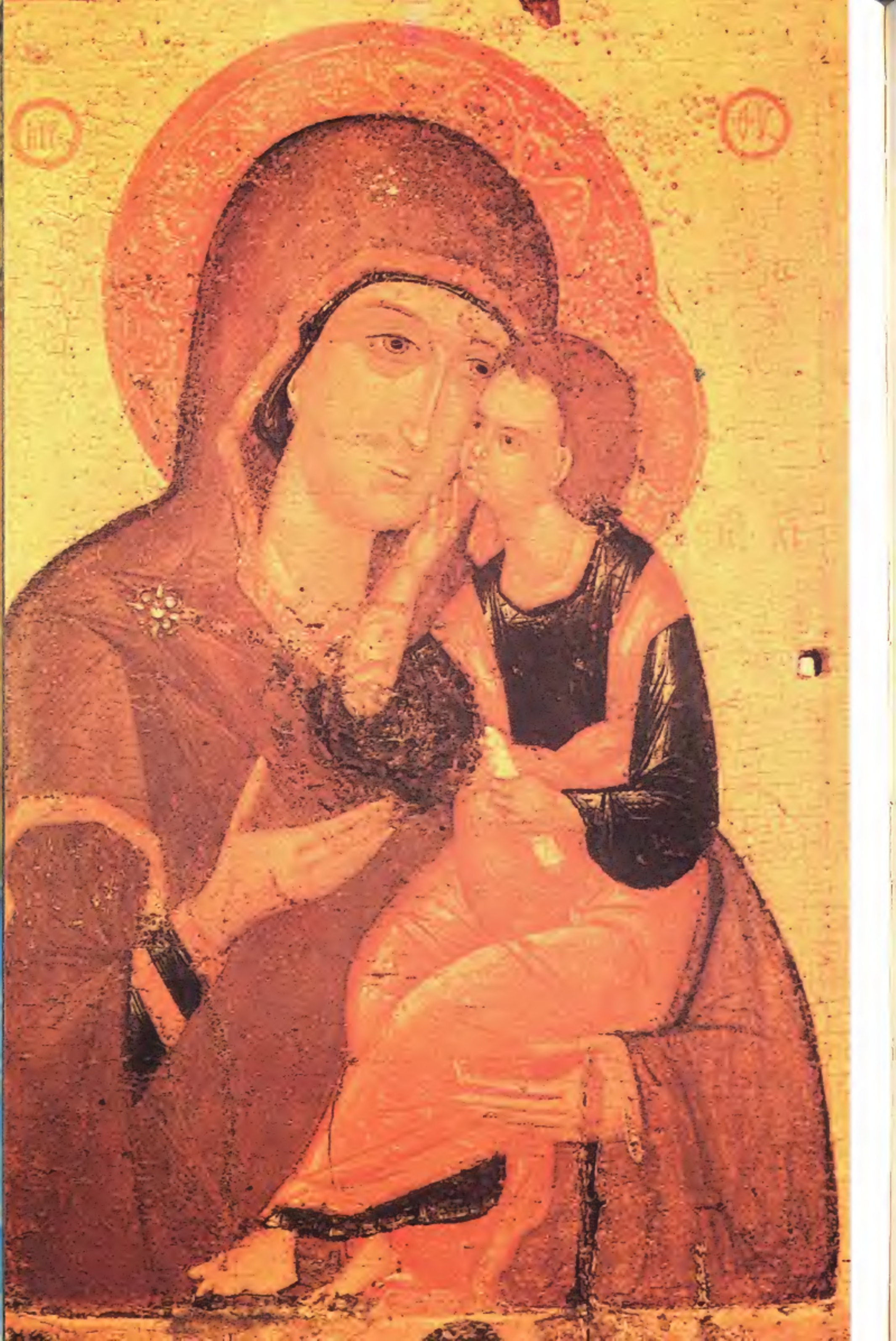




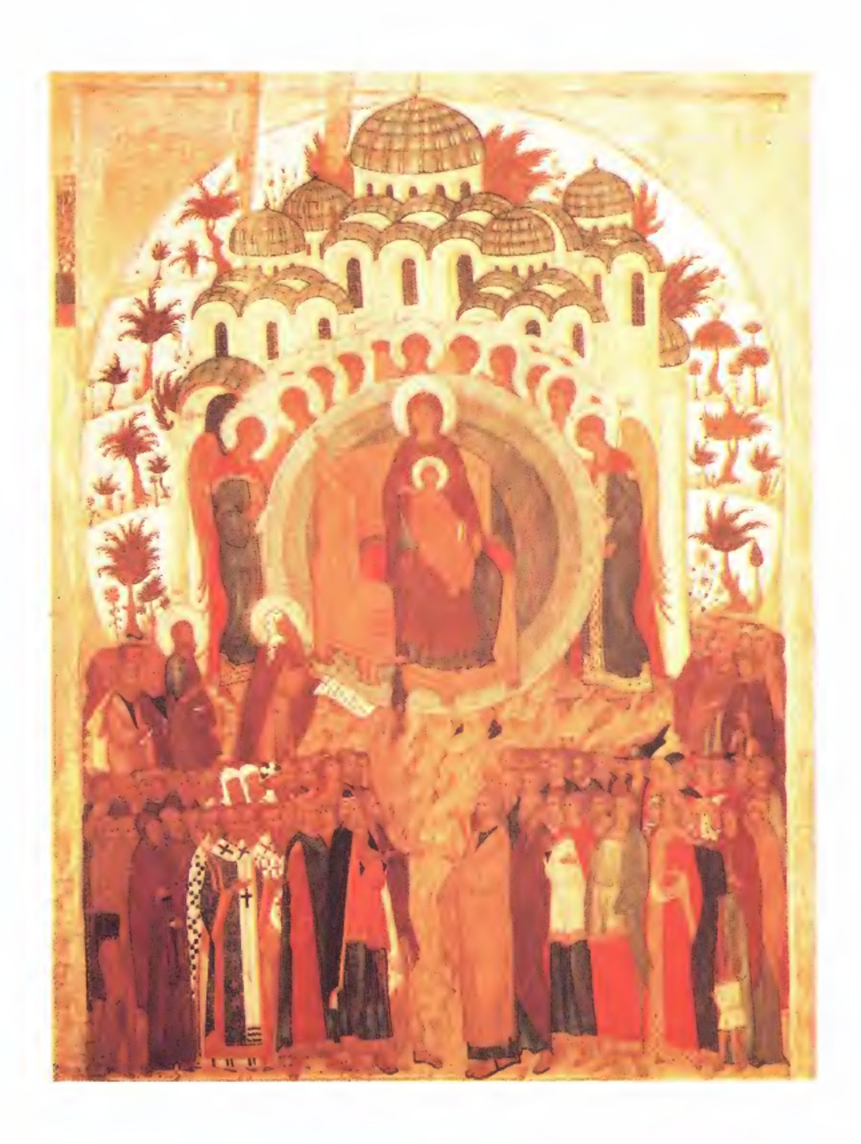
Богоматерь «Донская».
XIV в.



Богоматерь «Печерская».
XII в.



Дионисий. «О Тебе радуется»



Богоматерь «Умиление». XV в.



Богоматерь
«Владимирская». XV в.



Дионисий. Богоматерь
«Одигитрия»

«Неопалимая купина».
XVII в.



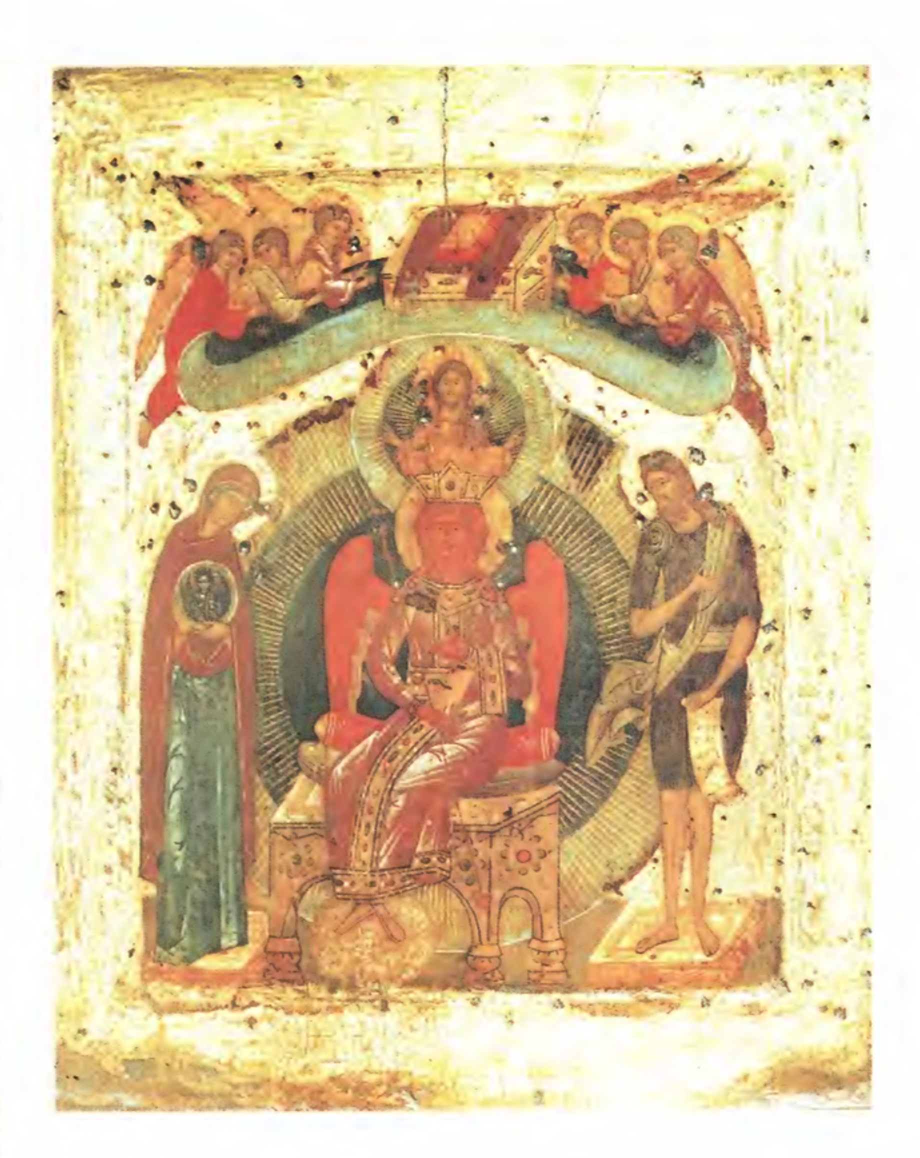
Богоматерь
«Троеручица». XIX в.



София с агнцем.
Немецкая миниатюра
XII в.



София-Премудрость. 2-я пол. XVI в.



София-Премудрость.
XVII в.



«Премудрость». Из Хильдесхеймского миссала XII в.



Димитрий Солунский.
Конец XII в.



Чудо Георгия о змие.
Конец XIV — нач. XV в.



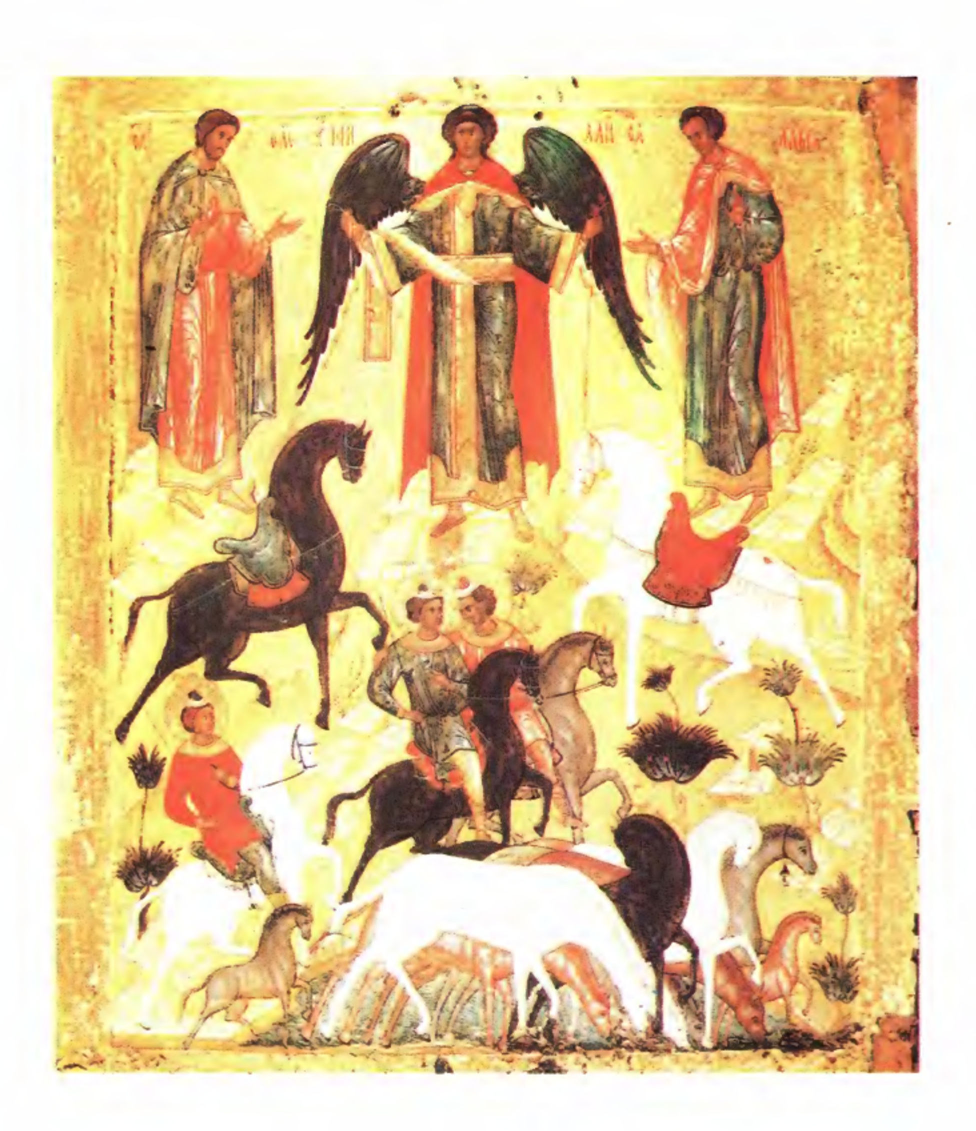


Свв. Власий
и Спиридоний. Ок. 1407 г.





Чудо о Флоре и Лавре.
Конец XV в.



Св. праведные Иоаким
и Анна. XVII в.



Алекса Петров. Никола Липенский. 1294





Явление св. Николы
благоверному князю
Димитрию Донскому.
XVII в.

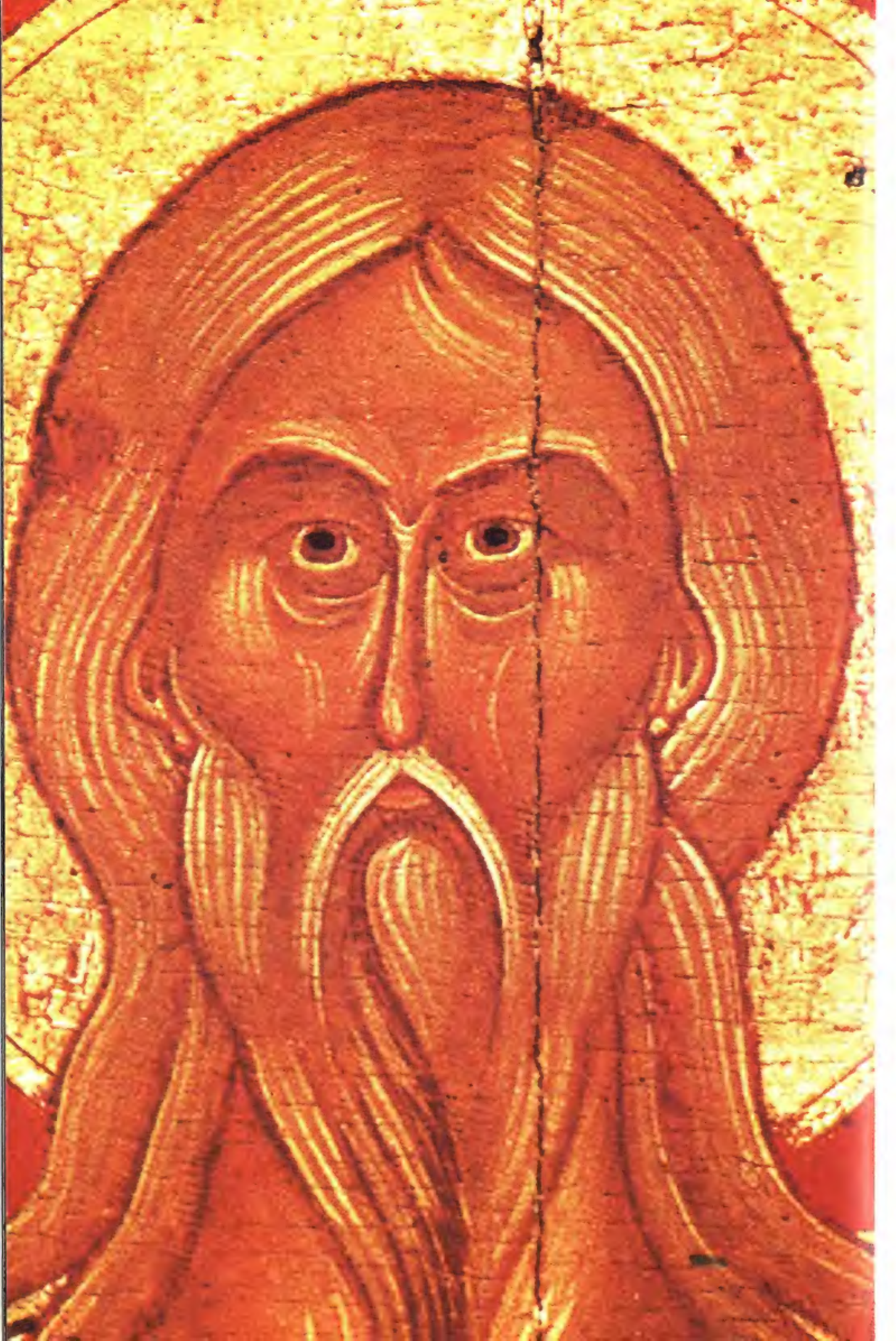


Богоматерь «Знамение»
с избранными святыми.
XV в.



Битва новгородцев
с суздальцами. XVI в.





Илья-пророк. Конец XIV—нач. XV в.



Преп. Сергий Радонежский в житии. XVI в.



Св. блаженный Василий Московский. XVII в.



Преп. Максим Грек.
XVII в.





Архиепископ Анатолий
(Мартыновский).
С гравюры XIX в.

Барельеф фасада
Дмитровского собора
во Владимире



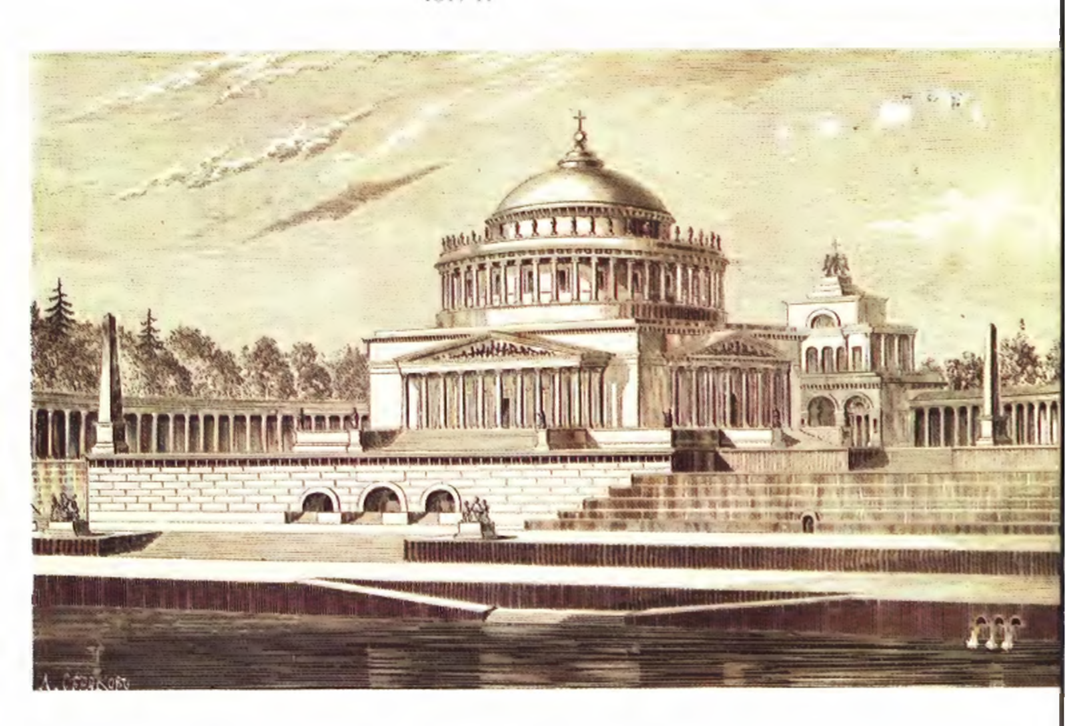
Барельеф фасада
Дмитровского собора
во Владимире

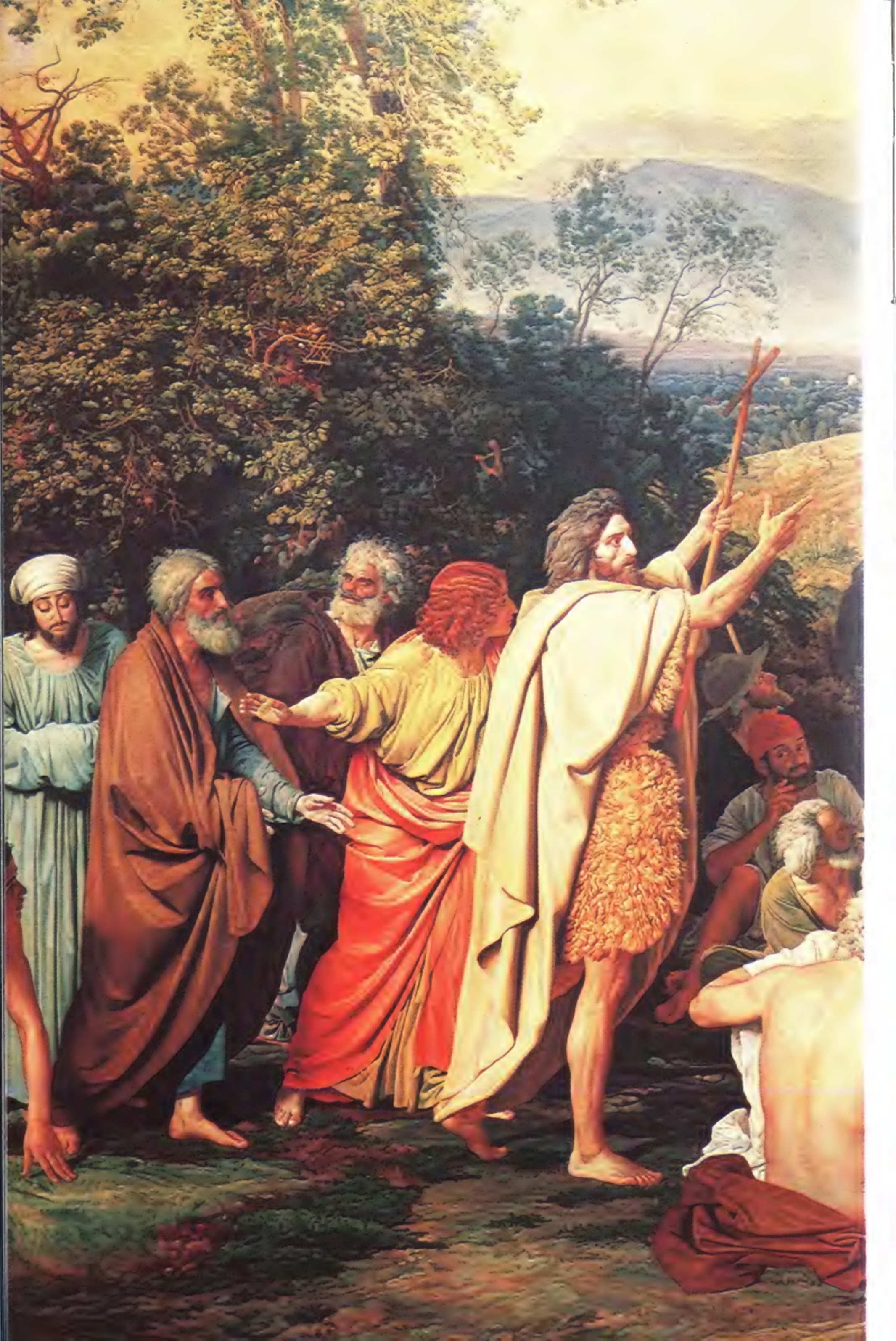


Гравюра с картины
А. Г. Венецианова
«Причащение
умирающей». Из книги
«Картины русской
живописи». 1845 г.



Проект храма Христа Спасителя работы А. Л. Витберга. Гравюра 1817 г.





А. А. Иванов. Явление Христа народу





Е. Макаров. Иов и его друзья. 1869 г.



И. Н. Крамской. Молитва Моисея после перехода израильтян через Чермное море. 1861 г.

В. И. Суриков. Ап. Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы. 1875 г.



В. М. Васнецов. Всадники Апокалипсиса

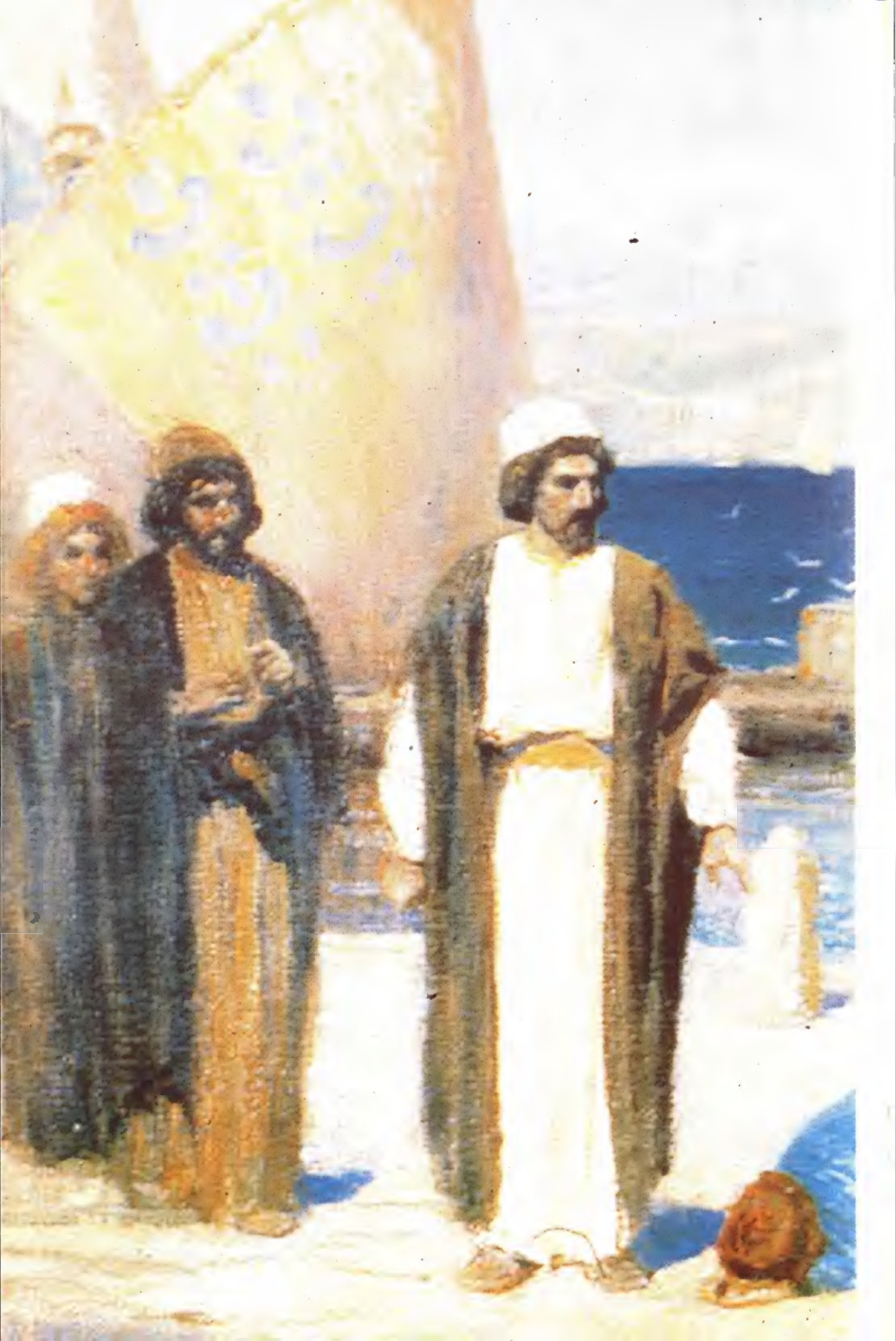




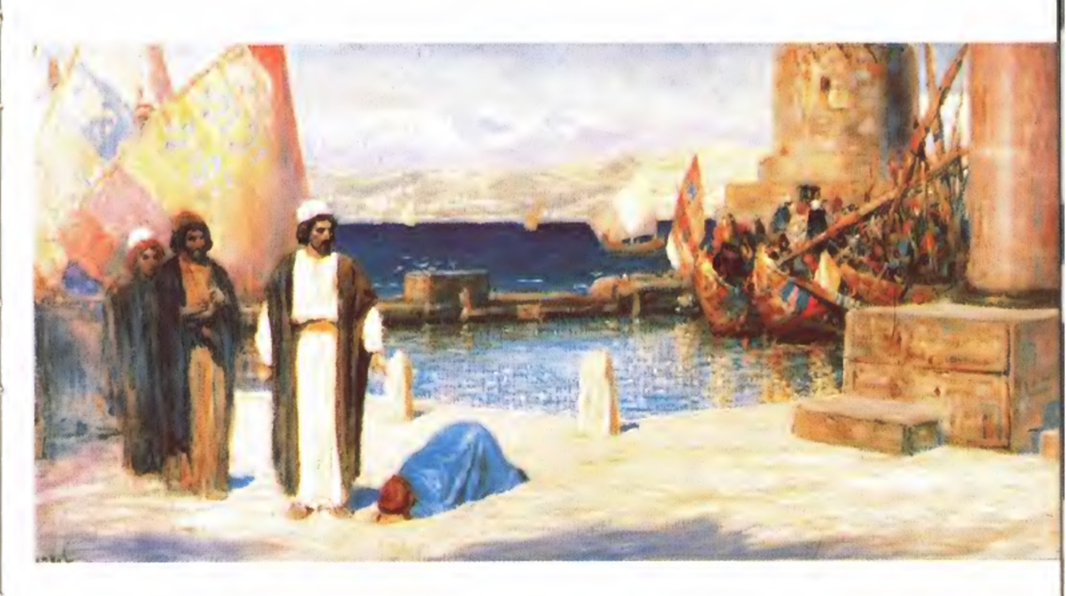
М. В. Нестеров.
Пустынник



М. В. Нестеров. Видение
отроку Варфоломею

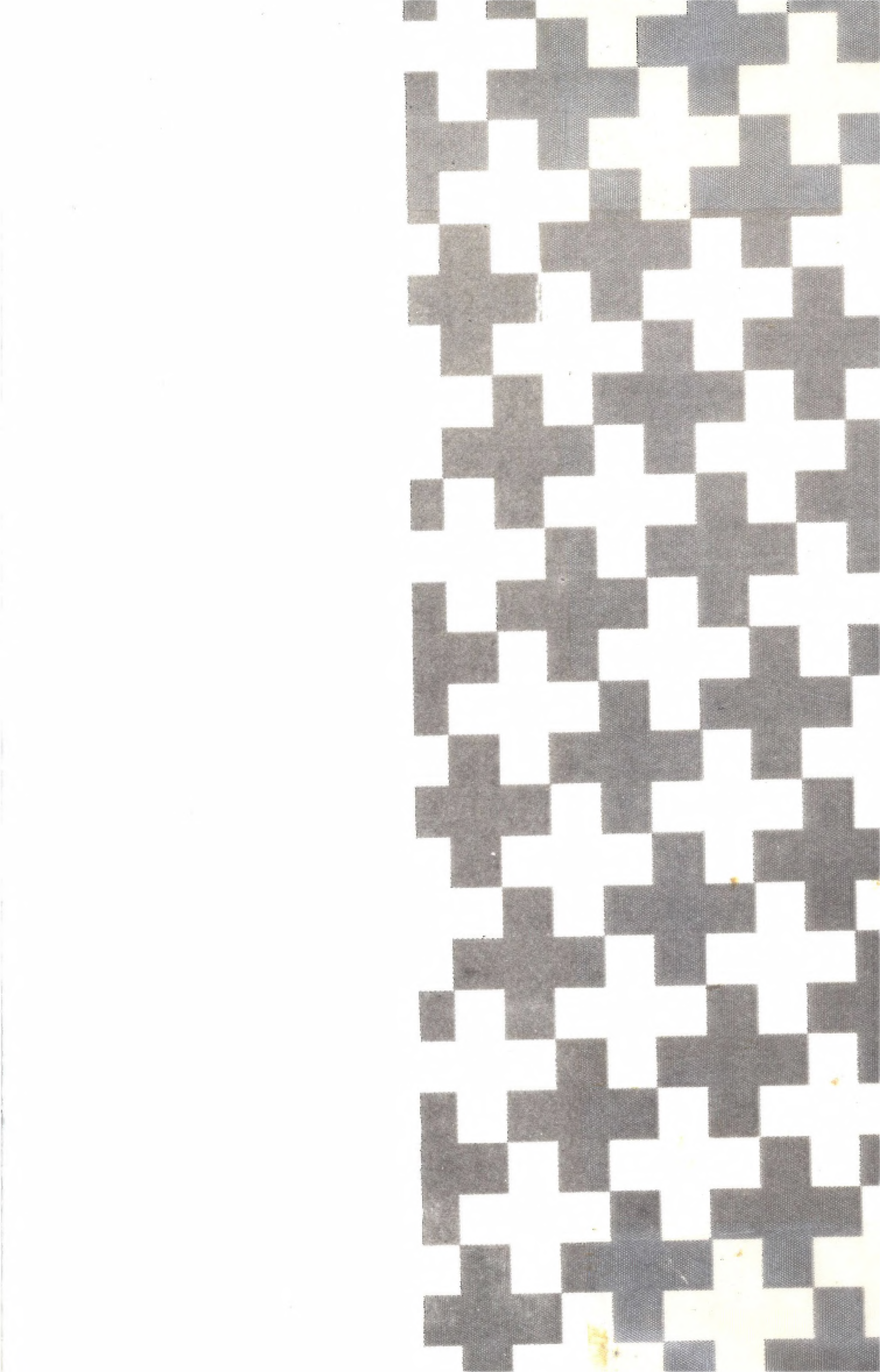


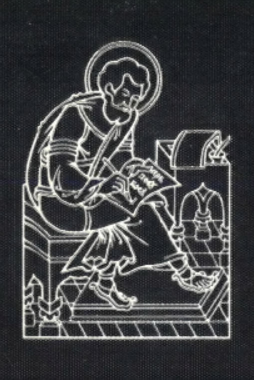
В. Д. Поленов. Пределы Тирские



Св. благоверный князь
Михаил Черниговский.
XX в.







Философия русского религиозного искусства

Сокровищница русской религиозно-философской мысли